

Zeitschrift: Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles
Herausgeber: Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
Band: 56 (2013)
Heft: 1

Artikel: Mit Gottfried Keller bei Eduard Kurzbauer : die Novelle Romeo und Julia auf dem Dorfe in einem Bilderzyklus von 1878
Autor: Weber, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-731112>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BRUNO WEBER

MIT GOTTFRIED KELLER BEI
EDUARD KURZBAUER

Die Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* in einem Bilderzyklus von 1878

Illustrationen. Sie sind dem Buch insofern abträglich, als sie die Phantasie des Lesers orten, sie fesseln und einschränken.

Ernst Jünger (1895–1998), *Sämtliche Werke*. Bd. 13: *Essays VII. Fassungen II*. Stuttgart 1981, S. 436.

Im Anfang war das Wort. Wort versus Bild, Gottes Wort in dein Ohr gegen die von den Reformatoren verworfenen Götzenbilder, der ewige Widerstreit zwischen Ikonoklasmus und Idolatrie um das Gegensatzpaar Einbildungskraft und Augensinn beschäftigt uns hier, einmal mehr. Man muss dem Essayisten zustimmen in seiner impliziten Forderung, die Vorstellung des Lesers vom Fingerzeig des Illustrators unbehelligt und ihn forthin lesen zu lassen – und doch wieder nicht. Kongeniale Illustratoren dichterischer Schöpfungen sollen die Phantasie zum Pegasus in weitere Räume beflügeln, so wie Sandro Botticelli, der um 1480–1495 Dante Alighieris *Commedia* mit seinem Stift auf 91 Pergamentblättern zyklisch paraphrasiert.¹ Das kann im kunstorientierten Malerbuch (*Livre de peintre*) geschehen, schwarzweiß, wenn Edouard Manet *Le Corbeau. The Raven* von Edgar Allan Poe mit der Übersetzung von Stéphane Mallarmé (1875) durch sechs Autografien vertieft, oder farbig, wenn Raoul Dufy die fiktiven *Aventures prodigieuses de Tartarin de Tarascon* von Alphonse Daudet (1937) durch 145 Farblithografien von 385 Lithosteinen vervollkommnet.²

Der bisher nicht veröffentlichte Bilderzyklus zur Seldwyler Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, ein Werk ohne Titel, von elf subtil ausformulierten Bleistiftzeichnun-

gen auf Papier im Hochformat 46,0/51,0 × 33,1/37,1 cm, alle signiert und 1878 datiert, wäre durch Reproduktionen hoher Qualität, wohl im damals eben eingeführten Lichtdruck, zu einer vom Dichter autorisierten Einzelausgabe der Novelle als bibliophile Veröffentlichung, etwa in der edlen Walbaum-Fraktur bei äußerer Pracht von innerer Größe, ein Monument der deutschen Buchillustration geworden. Vermutlich schwebte dem Künstler noch anderes vor, vielleicht ein Mappenwerk von Einzelblättern mit Bildunterschriften, wie es Francisco de Goya für seine 82 Aquatintaradiierungen *Desastres de la guerra* (um 1810–1820, Erstdruck 1863) beabsichtigte, vielleicht ein Bilderbuch mit Textauszügen, wie es Albrecht Dürers Bilderzählung *Apocalipsis cum figuris* in vierzehn Holzschnitten (Erstdruck 1498) oder die dreizehn Federzeichnungen von Alfred Kubin zu Georg Trakls Prosadichtungen *Offenbarung und Untergang* (1945, Erstdruck 1947) darstellen. Diese Vergleiche sind nicht zu weit hergeholt.

In welchen hohen Rängen sich die symbolisierend realistische deutsche, österreichische, schweizerdeutsche Kunst der Illusion jener 1870er-Jahre bewegte, kommt in epochalen Gemälden zur Anschauung: Karl von Pilotys *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* 1869–1873 (München), Adolph Menzels *Eisenwalzwerk* 1872–1875 (Berlin), Anselm Feuerbachs *Gastmahl des Platon* 1873 (Berlin), Rudolf Kollers *Gotthardpost* 1873 (Zürich), Arnold Böcklins *Triton und Nereide* 1873/74 (München), Franz Defreggers *Tischgebet* 1875 (Leipzig), Albert Ankers *Länderkinder* 1876 (Neuchâtel), Wilhelm Leibls *Dorfpolitiker* 1876/77 (Winterthur), Ferdinand Hodlers *Turnerbankett* 1877/78 (Zürich), Hans Makarts

Einzug Karls V. in Antwerpen 1878 (Hamburg), Frank Buchsers *Kuss* 1878/79 (Zürich), Max Liebermanns *Konservenmacherinnen* 1879 (Leipzig). Diese Phalanx von zwölf ganz verschiedenen Künstlern, zwischen 1815 und 1853 geboren, trat mit solchen Schöpfungen damals hervor. Eduard Kurzbauers letztes vollendetes Werk, ein dramatischer Zyklus gedankenvoller Szenenbilder zu Gottfried Kellers berühmtester, schon zu dessen Lebzeiten mehrfach übersetzter und nachmals meistillustrierter Prosadichtung, steht auf der Höhe dieser Meisterleistungen.³

Der Maler Eduard Kurzbauer

Vita brevis, ars longa. Geboren am 2. März 1840, von Lemberg (Galizien), Sohn eines Professors der Handelswissenschaft am Polytechnikum in Wien, aufgewachsen in zahlreicher Familie, seit 1867/68 in München, 1875 verheiratet, Familienvater, gestorben im Alter von 39 Jahren in München am 13. Januar 1879 «nach langen furchtbaren Leiden an einem zerstörenden Gesichtsknochenkrebs, nachdem er in der letzten Zeit fast ganz erblindet war»,⁴ gehörte der Genremaler Eduard Kurzbauer – wie der einflussreiche Münchner Kunstkritiker und Maler Friedrich Pecht (1814–1903) im biografischen Rückblick 1883 hervorhob – «unzweifelhaft zu den begabtesten jener großen Zahl österreichischer Künstler, die in der Metropole an der Isar eine zweite Heimath gefunden haben», und nahm «wenigstens während der 70er Jahre neben Defregger den hervorragendsten Platz ein».⁵

Sechzehnjährig begann Kurzbauer eine Lithografenlehre bei Gottlieb Benjamin Reiffenstein (1822–1885), bezog aber schon 1857 die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er sich unter dem alten böhmischen Romantiker Josef von Führich (1800–1876), dem Leiter der Meisterschule für Malerei, zu einem ihrer besten Studenten entwickelte und 1861 ein drei-

jähriges Stipendium erhielt. Doch erst 1867 kam er mit seinem figurenreichen Gemälde *Die Märchenerzählerin* (Národní Galerie Prag) zum Durchbruch, was ihm 1868 die Mitgliedschaft der Münchner Akademie einbrachte und den Zutritt in das Atelier des führenden Historienmalers Karl von Piloty (1826–1886) ermöglichte, wo er bis 1870 dessen Meisterschüler war. In diesem Jahr begründete das frühe Hauptwerk *Die ereilten Flüchtlinge* (Österreichische Galerie Belvedere Wien) seinen Ruf, «einer der Koryphäen der Schule Piloty's und unter deren Genremalern einer der vorzüglichsten» zu sein.⁶ In kurzen Abständen folgten zahlreiche mit Beifall aufgenommene Genrebilder, wie *Abgewiesener Freier* 1870 (Museum Georg Schäfer Schweinfurt), *Ländliches Fest in Schwaben* 1873 (Neue Pinakothek München), *Die Wahlbesprechung* und *Die Weinprobe* 1874 (beide in Privatbesitz). Eine Studienreise nach Rom und Neapel blieb ohne Wirkung, legte aber den Keim der tödlichen Krankheit. Kurzbauer beackerte sein Genrefeld mit konstantem Gelingen bis zu den letzten Gemälden, *Vor dem Begräbnis* 1877 (Sammlung des Fürsten Liechtenstein Vaduz), *Die Verleumdung* 1877 (Gemäldegalerie Neue Meister Albertinum Dresden) und *Bauerndeputation* 1878 (unvollendet, in Privatbesitz).⁷

Friedrich Pecht bescheinigte ihm 1883 eine besondere «Fähigkeit dramatischer Schilderung» und «individueller Charakteristik [...] als ihres der momentanen Situation immer in hohem Grade entsprechenden Ausdruckes», wobei die Figuren «nur innerer Nothwendigkeit zu gehorchen scheinen». Insbesondere rühmte Pecht, dass Kurzbauer «an coloristischem Talent kaum überboten worden ist und in seinen späteren Arbeiten besonders eine Gluth und Tiefe des Tones, eine Meisterschaft in Beherrschung des Helldunkels entwickelte, wie sie keiner seiner Genossen erreichte».⁸ Sein Porträt gibt einen Eindruck von der ausgeglichenen Persönlichkeit und vom Scharfblick des Menschenkenners, auch vom



Eduard Kurzbauer (1840–1879).
 Xylografie von HS nach einer Fotografie, in: *Illustrierte Zeitung*,
 Bd. 70 Nr. 1808, Leipzig 23. Februar 1878, S. 155.

Selbstbewusstsein des anerkannten Künstlers, der bei allem Erfolg bescheiden blieb, wie der Nekrolog bezeugt: «Kurzbauer war ein schlanker Mann von sympathischer Erscheinung und sanftem stillen Wesen, ein gefestigter Charakter und treuer Freund, und darum von Allen geachtet und geliebt, die ihn näher kannten.»⁹

Er wurde von der Nachwelt kunstgeschichtlich zunehmend vernachlässigt, von Adolf Rosenberg 1887 noch gebührend erwähnt, von Hermann Uhde-Bernays 1925 wenigstens als vielversprechende Begabung angeführt: «gelangte zu einer kraftvollen Energie der Tonempfindungen, die fortzubilden ihn der Tod verhinderte».¹⁰ Einmal noch, in einer Dissertation 1967, kommt Kurzbauer bei der Analyse der *Ereilten Flüchtlinge* zu günstigem Urteil, das über

Pechts Befund nicht hinauskommt: «Die Komposition ist gut durchdacht und ausgewogen.»¹¹ Seitdem herrscht Funkstille zu diesem Künstler; im Kunsthandel präsent, bleibt er von der Wissenschaft beharrlich beschwiegen. 1947 wurde die Schlossbauernstraße bei der Alten Sollner Kirche, im südlichsten Stadtteil Münchens, in Kurzbauerstraße umbenannt. Auf dem Alten Nördlichen Friedhof (Arcisstraße 45) unweit der Neuen Pinakothek ist sein Grab noch vorhanden.

Wie die Novelle zur Welt kam

Annus mirabilis 1855. «Am Bauhof hinter dem Kastanienwäldchen zu Berlin», erklärte der alte Dichter seinem Berliner Verleger Wilhelm Hertz am 3. Dezember 1886, war *Romeo und Julia auf dem Dorfe* «vor 30 Jahren» innerhalb weniger Wochen entstanden.¹² Ein Teilstück des Kastanienwäldchens steht noch zwischen den Nordflügeln der Humboldt-Universität (1810–1945 Friedrich-Wilhelm-Universität). Das heutige Haus Nr. 2 am kleinen Platz gegenüber, der seit 1872 Hegelplatz heißt, ist nicht mehr das alte, in dem Keller von April 1854 bis November 1855 «Am Bauhof No. 2» beim Tafeldecker Schmidt im oberen Stock ein möbliertes Zimmer bewohnte.¹³ Hier vollendete er am Palmsonntag Ende März 1855 seinen vierbändigen Lebensroman *Der grüne Heinrich* und begann sogleich die Niederschrift der fünf Erzählungen für die Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla* (deren Erstausgabe im folgenden Januar erschien); die dritte (nachmals zweite), *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, wurde Mitte Juli vollendet.

Keller stand in diesen produktivsten Jahren seines Lebens auf der Höhe der Schöpferkraft. In Berlin (wo er im April 1850 von Heidelberg kommend eingetroffen war) wurden seit 1851 auch die späteren Meisterwerke *Sieben Legenden* (1872) und *Das Sinngedicht* (1882), der letzte Novel-

lenzyklus (nicht zufällig um 1855 spielend), konzipiert, einzelne Teile entworfen. 1855 befand sich der Zürcher Schriftsteller in Berlin, sechsunddreißig Jahre alt, im Bann einer heftigen Turbulenz, der unerwiderten Liebe zur strahlenden Rheinländerin Betty Tendering (1831–1902): «eine ungefüge Leidenschaft» (wie er am 2. November 1855 dem Freund Hermann Hettner in Dresden, seinem damals wichtigsten geistigen Förderer, bekannte), «die ich ganz allein seit dreiviertel Jahren auf meiner Stube verarbeiten muß und die mich alten Esel neben dem übrigen Ärger, Zorn und mit den Schulden um die Wette zwickt und quält. Ich sage Ihnen, das größte Übel und die wunderlichste Komposition, die einem Menschen passieren kann, ist, hochfahrend, bettelarm und verliebt zu gleicher Zeit zu sein und zwar in eine elegante Personage.»¹⁴ Zeugnis davon geben absonderliche Bildmanuskripte in seinem Nachlass, die beiden sogenannten Berliner Schreibunterlagen, von April 1855 bis Herbst 1855 voll mit verschiedenartigsten Einfällen, verblüffenden Zitaten und Reminiszenzen, exzessiven Kritzeleien und grimigen Selbstporträts kalligrafisch übersät, Dokumente vergeistigter Sehnsucht, worin Trauer und Schönheit sich die Waage halten.¹⁵ Auch Kellers befremdliche *Waldlandschaft mit Eichen*, ein im bildkünstlerischen Werk singuläres Aquarell, düster verschattet und autograf *Gottfried Keller Berlin 1855* denkmalhaft bezeichnet, muss in diesem Zusammenhang der Verarbeitung innerer Qual gesehen werden.¹⁶

Dieses Umgreifende sollte bedacht sein, wenn man sich der Prosadichtung zuwendet, welche von der Nachwelt – zusammen mit Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) und Eduard Mörikes *Mozart auf der Reise nach Prag* (1856) – zu den wundersamen Perlen der deutschen Literatur gezählt wird. Es bleibt ein Rätsel, wie eine so tieflotende Liebesgeschichte von solch luzider Gefühlsdichte in so angespannter Atmosphäre entstehen konnte.

Hier ist nicht der Ort, ihre Einzigartigkeit im Hinblick auf Shakespeares Trauerspiel *Romeo and Juliet* (Erstdruck 1597) und die Fiktionalität von dessen legendarischen Quellen zu relativieren, denn «diese Erzählung ist nur mit sich selbst zu vergleichen und ihrem einsamen Rang».¹⁷ Indessen sind zwei Gesichtspunkte eingehender zu betrachten.

Der eine betrifft die Historizität der Geschichte. Keller legte wiederholt Wert auf die Feststellung, dass ihr Stoff *auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die großen alten Werke gebaut sind*, wie er im Eingang der Erzählung ihren Titel rechtfertigte.¹⁸ Er hatte die Nachricht acht Jahre vor der Niederschrift in sich aufgenommen und erinnerte sich noch Jahrzehnte später, Jakob Baechtold gegenüber, «daß sich die Begebenheit in der Nähe von Leipzig zgetragen, und daß er durch die ›Zürcher Freitagszeitung‹ Kenntnis davon erlangt hatte», am 3. September 1847.¹⁹ Nach dieser und weiteren Quellen waren die beiden unglücklich Liebenden, «Kinder armer Leute, die aber in einer tödtlichen Feindschaft lebten» (wie die Freitagszeitung berichtete), achtzehn oder neunzehn und sechzehn oder siebzehn Jahre alt, nämlich Gustav Heinrich Wilhelm, Handarbeiter, Sohn eines Schmiedemeisters, und Johanne Auguste Abicht, Wollarbeiterin, Tochter eines Bäckers, und kamen aus Volkmarsdorf oder Altsellerhausen, zwei oder drei Kilometer östlich des alten Stadtrands von Leipzig (damals Dresdner Bahnhof, heute Hauptbahnhof), hatten auch seit längerem ein Verhältnis, das die Verwandten vor allem des jungen Mannes nicht duldeten. Sie tanzten am Samstag, den 14. August 1847 im Odeon bei Leipzig die Nacht hindurch bis in den Sonntagmorgen, an diesem 15. wiederum abends auf den Drei Mohren in Anger bei Neusellerhausen bis Montag früh, an dem zwischen zwei und drei Uhr ein Flurschütz zwei Pistolenschüsse gehört haben soll. Man fand sie

am 16. August erschossen auf dem Feld, im Liebestod vereint. Gustav wurde laut Baechtold am 18. August «auf dem alten Gottesacker zu Reudnitz» begraben; wo Auguste, ist nicht überliefert.²⁰ Der Dichter kannte nicht ihre Namen, steigerte ihre gesellschaftliche Situation aus der Habsucht und Pervertierung des Rechtssinns der Väter zum archaischen Hauptmotiv der *Fabel*, zur hoffnungslosen Utopie, *in einer ganz ehrlichen und gewissenfreien Ehe glücklich sein zu können*, und änderte die Todesart.

Gottfried Keller und die Buchillustration

Sapienti sat. Der andere Gesichtspunkt betrifft die Popularität der Novelle. Sie erschien in der Erstausgabe der *Leute von Seldwyla* 1856 (in 1000 Exemplaren), danach einzeln im 2. Band der *Schweizerischen Erzählungen* 1860 und im 16. Band der *Kleinen Schweizerischen Volksbibliothek* 1866, im 3. Band von *Die poetische Nationalliteratur der deutschen Schweiz* 1867, im 3. Band *Deutscher Novellenschatz* 1871 (hier mit gekapptem Schluss), dann im 1. Band der vierbändigen *Zweiten vermehrten Auflage der Leute von Seldwyla* 1873 (mit Vordatierung 1874, am Schluss weniger stark gekürzt, in 1200 Exemplaren), mit neuem Textanfang als Einzeldruck in der Miniaturausgabe 1875 (mit Vordatierung 1876 in 1200 Exemplaren, Titelausgabe der ca. 400 Restexemplare 1885, zweite Auflage 1887 in 1200 Exemplaren), in der dritten Auflage der *Leute von Seldwyla* 1876, in der vierten 1883 und in der fünften 1887 (alle diese in 3000 Exemplaren), schließlich in Kellers *Gesammelte Werke* im 4. Band 1889 (in 4500 Exemplaren), orthografisch immer wieder in veränderter Gestalt.²¹ Welche Textvorlage Eduard Kurzbauer benutzte, ist allerdings für seine Interpretation unerheblich. Dazu kamen schon zu Kellers Lebzeiten sechs Übersetzungen, französisch partiell 1858 und vollständig 1864, italienisch 1868, dänisch 1875, niederländisch 1876 und schwedisch 1883.²²

Angesichts dieser Sachlage konnte kaum überraschen, dass bei zwei Buchunternehmern fast gleichzeitig der Wunsch einer illustrierten Ausgabe eben dieser Dorfgeschichte aufkam, deren anklingender Titel *Anschauliches* verhiess. Am 22. Januar 1884 unterbreitete die Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft des kunstbegeisterten, ehemals selbst künstlerisch tätigen Münchner Kunstverlegers und Kunstsammlers Friedrich Bruckmann (1814–1898) dem Dichter das «Anerbieten», die Novelle unter ihre «illustrierten Prachtausgaben aufnehmen zu wollen»; der damals siebzehnjährige Geschäftsmann war persönlich daran interessiert, hatte er doch 1868 den Maler Victor Müller für eine Shakespeare-Galerie in sechzehn Gemälden verpflichtet.²³ Keller zog sich am 29. Januar aus der Verlegenheit, indem er mit Hinweis auf die Rechte der G.J. Göschen'schen Verlagshandlung in Stuttgart «über alle Ausgaben, ausgenommen allfällige gesammelte Werke» glaubte «doch zu meinem Bedauern nicht darauf eingehen zu dürfen».²⁴

Deren Inhaber Ferdinand Weibert (1841–1926), Kellers Verleger seit 1871, präsentierte ihm wenige Wochen danach seinerseits dieselbe «Idee», wozu der Dichter in seiner verklausulierten Antwort vom 12. Februar 1884 zwar «selbstverständlich» die Bewilligung erteilte, wenn er nur «die gefällige Mittheilung der bezüglichen contractlichen Redaction gewärtigen» könne, dabei «aber das leise Bedenken nicht unterdrücken zu dürfen» meinte, «ob der Gegenstand sich wirklich auch für ein Werk kostspieliger Geschenk- resp. Salonliteratur hinsichtlich des pekuniären Erfolges eigne», zumal «der sinnlich selbstmörderliche Schluß der Erzählung meines Wissens in gewissen moralisirenden Kreisen seiner Zeit etwelchen Anstoß erregt» habe, «wie ich denn überhaupt für die Zeitrichtung, die Literatur immer mehr an das Schlepptau der Illustration zu hängen, nicht gerade begeistert bin».²⁵

So kam es trotz dieser vorsichtig formulierten Einwände am 21. Februar 1884 zu einem *Nachtrag* zum Verlagsvertrag vom 27. August 1875, der die Miniaturausgabe der Novelle von 1876 stipuliert hatte, worin jetzt «eine sogenannte Prachtausgabe mit Illustrationen» in Aussicht gestellt wurde, die «aber insbesondere von der Lust und Liebe des Künstlers, dem die Aufgabe der Illustration zufällt, abhängt», weshalb «der Verlagshandlung der nötige Spielraum zur Herstellung gelassen» werden sollte.²⁶ Keller sandte am 4. März das Vertragsdoppel nach Stuttgart, im Begleitschreiben vermutend, «die künstlerische Arbeit, welche nach Ihrer Mittheilung mehreren Kunstverlegern vorgelegen hat», sei «wahrscheinlich der von dem verstorbenen Kurzbauer hinterlassene Cyklus von 21 [sic] Blättern zu meiner Novelle, welcher seiner Zeit in Wien ausgestellt war und nun für das k. Kupferstichkabinet in Berlin angekauft worden sein soll» (was 1882 geschehen war). Und er sprach darüber ein ambivalent differenziertes Qualitätsurteil, das bei allem Vorbehalt gegen jede Keller-Illustration den Gerechtigkeitsinn des Kunstkritikers bezeugt: «Ich kenne nur 2 dieser Compositionen; nach diesen handelt es sich um ein rein malerisch behandeltes Werk, das sich zur Textillustration nicht eignen würde, so gut es sonst behandelt sein mag.»²⁷

Keller hatte wahrscheinlich fünf Jahre zuvor zwei der elf Illustrationen Kurzbauers (man weiß nicht, welche) in Fotografien kennengelernt, welche Ludwig Komorzynski, der Wiener Korrespondent der Neuen Zürcher Zeitung, ihrem damaligen Feuilletonredaktor Jakob Baechtold wohl zusammen mit seinem weitschweifigen Artikel zur Wiener Ausstellung dieser Zeichnungen zugesandt hatte, der hier am 9. Juni 1879 publiziert worden war.²⁸ Er hatte zuvor, am 4. Juni, Baechtold gebeten, «das Ding ganz» zu unterdrücken, weil «das Elaborat» des L. K. (wiewohl «gutgemeinte Arbeit») unschicklicher Weise «die Zumutung am Schlusse, daß in meiner Heimat jemand

circa 9000 Francs an die Erwerbung der Kartons wagen sollte», öffentlich in Umlauf brachte, die dann im Abdruck entfiel, wodurch der so hochbelobigte, noch lebende Autor Keller vom «Schatten der Anmaßung» verschont blieb.²⁹ Fazit: Er kannte ein Fünftel von Kurzbauers Kompositionen, erkannte die künstlerische Qualität, anerkannte den museumswürdigen Wert, und bekräftigte seine Abmahnung zur Buchillustration.

Auch als ihm Weibert eröffnet hatte, der für das Projekt auserkorene Künstler sei der berühmte Illustrator, Historien- und Genremaler Paul Thumann (1834–1908), Professor an der Berliner Akademie seit 1875, blieb Keller zwar bei seiner Zustimmung, doch süß-sauer, nicht abweichend vom prinzipiellen Vorbehalt: «Wenn Professor Thumann wirklich dazu kommt, die Illustrationen zu der sog. Dorfgeschichte, so wird allerdings ein elegantes Werk entstehen, das freilich dann die frei wirkende Vorstellungskraft des Lesers um so mehr bevormunden wird.»³⁰ Er kannte diesen rührigen Pappenheimer, der auf Initiative von Berthold Auerbach 1862 und 1864 seine Erzählungen *Verschiedene Freiheitskämpfer* und *Der Wahltag* mit Skizzen zu dekorativen Holzstichen geschmückt hatte, welche mit dem Text in Auerbachs *Deutscher Volks-Kalender auf das Jahr 1863* und *auf das Jahr 1866* erschienen waren.³¹ Sein Credo für den Leser hieß, wie er Weibert am 12. Februar 1884 kundgab, «das selbsttätige innere Anschauen poetischer Gestaltung», das keiner Bebilderung bedarf und sie meiden soll.³² Nicht das Bild an sich, die Simultaneität zum Wort, dessen Primat infrage stellend, war ihm suspekt.

Weibert verfolgte unbeirrt weiterhin sein Ziel und ließ Keller am 20. Februar 1885 wissen, er habe sich «seiner Zeit an Herrn Prof. Thumann gewendet, der mir die Übernahme in Aussicht stellte». Er verriet allerdings vier Tage zuvor, am 16. Februar, dem neuen Verleger des Dichters, Wilhelm Hertz (1822–1901) in Berlin, dass zu dieser Zeit

«die Angelegenheit ja gar nicht so weit gediehen» sei, weil nämlich – so erklärte Keller diesem am folgenden 24. Februar – Weibert «bis jetzt keinen Künstler fand, der geeignet und bereit war, sein Werk jetzt zu beginnen, so blieb die Sache liegen».³³ Nun kam es darüber zu umständlichen Verhandlungen zwischen den beiden Verlegern. Im Verlagsvertrag zwischen Weibert und Hertz vom 9. März 1885 überließ jener diesem im § 1 sämtliche Rechte an allen bisher bei Göschen erschienenen Werken Kellers einschließlich «der noch nicht erschienenen, aber kontraktlich vereinbarten Illustrierten Ausgabe von Romeo und Julia», deren Reingewinn laut § 5, falls diese innerhalb der nächsten zwölf Jahre realisiert würde, «über die Dauer von fünf Jahren» zur Hälfte an Weibert fallen sollte. Worauf Keller am folgenden 24. März Hertz deutlich zu verstehen gab, er wünsche, «daß diese Sache auf sich beruhen bliebe, da ich nicht viel auf diese im Schwange gehende Mode halte». Der verständnisvolle Geschäftsmann beruhigte ihn umgehend am 27. März 1885, «dass auch uns solche illustrierte Ausgabe nicht erwünscht scheint, dass wir zur Zeit keinerlei Absicht dahingehend haben und dass so nichts geschehen wird, was Ihnen unlieb ist».³⁴ Damit war das vom vormaligen Verleger über dem Kopf des Dichters installierte Damoklesschwert der Buchillustration verschwunden. Die in manchen Kreisen auch noch später anstößige Liebesgeschichte blieb in Buchform, so lang er lebte, unillustriert bis 1895.

Der Augenmensch war kein Bilderfeind. Und nicht als Illustration, da vom Leser nicht wahrzunehmen, erschien ihm das 1865–1868 entstandene Gemälde *Jugendliebe* von Ernst Stückelberg (1831–1903). Es zeigt zwei ganzfigurige Kinderporträts von Vrenchen und Sali, beide sichtlich älter als im erzählten Zusammenhang (sieben- und neunjährig) mit einem Puppenwägelchen bei aufgehendem Vollmond, somit ein Potpourri der Novelle. Der Dichter bekam vom Künstler als Neujahrs Geschenk für

1881 einen danach gefertigten Kupferstich mit persönlicher Widmung «zur freundlichen Erinnerung an den nachfühlenden Maler», was er am 31. Dezember 1880 als «gütige Überraschung» verdankte; das gerahmte Blatt hing im Esszimmer seiner letzten Wohnung am Zeltweg 27 neben Shakespeares ganzfigurigem Porträt.³⁵ So ließ er sich auch andere selbständige Darstellungen von Figuren seiner Phantasie nicht ungern gefallen, wie den von Frank Buchser gezeichneten *Hexenritt* nach der Seldwyler Novelle *Spiegel, das Kätzchen*, den ihm der Maler fotografisch reproduziert 1865 mit Widmung zugesandt hatte,³⁶ besonders aber Stückelbergs Wandbild *Gastmahl auf Manegg* nach der Novelle *Hadlaub* im Speisesaal des Zürcher Stadtpräsidenten Melchior Römer an der Bahnhofstraße 71, wo er bei der Einweihung 1883 zugegen und ergriffen war,³⁷ oder die von Richard Kissling ersonnenen, von Arnold und Angela Böcklin orchestrierten lebenden Bilder am Kostümfest der Zürcher Künstlergesellschaft im Künstlergütli, aus Stückelbergs Fresko zu *Hadlaub* und nach anderen *Züricher Novellen*, am 13. Februar 1886.³⁸

Kellers Standpunkt war derselbe, den Ernst Jünger, der naturwissenschaftlich orientierte Entomologe, Traumforscher und philosophische Grenzgänger, hundert Jahre später eingenommen hat (Leitspruch oben). Wobei dieser kaum die wissenschaftliche Buchillustration meinte, worin das Bild als notwendiger Bestandteil der Information dient, sondern die belletristische, wo es, ein schmückendes Beiwerk, zum Verständnis entbehrlich ist, als unzulänglich dominierender Bestandteil dem Text unangebracht und hinderlich, ja «abträglich» erscheint. Es wäre denn, ein bedeutender Künstler würde das Wortkunstwerk überwölbend zum lichten Gedankengebäude ausweiten, wie Delacroix mit Goethes *Faust* (1828) oder Maillol mit Vergils *Georgica* (1950). Doch daran dachte Keller, der seiner Sprachmächtigkeit sicher war und persönlich der Bibliophilie kein Gewicht beimaß, nicht.

Dem Mimen flieht die Nachwelt keine Kränze (wie es in Schillers Prolog zu *Wallensteins Lager* 1798 heißt), wohl aber dem Denker und Dichter. Nach Kellers Tod realisieren viele Künstler, mindestens einundzwanzig, Bilder zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, einige mit bemerkenswertem Flair für den Gang des Geschehens, die Sinnbezüge, das Atmosphärische der Dichtung. 1895 allen voran Luigi Rossi (1853–1923) in Mailand, der ursprünglich in Aquarellen die bildwürdigen Stellen der Szenenfolge scharf beobachtet und speziell Vrenchen fixiert, auch als Einziger das kindliche Zählen der Zähne oder beim Kampf auf dem Holzsteg das Lächeln des Mädchens zu Sali (*ganz kurz und geschwind*) mit schmachtendem Seitenblick darstellt.³⁹

1917 gestaltet Ernst Würtenberger (1868–1934) in Zürich acht rustikale Holzschnitte, im Querformat durchschnittlich 119,5 × 140,0 cm, als Zyklus der dramatischen Entwicklung (ohne Buch). Man erkennt formale Korrespondenzen zwischen Bild 1 (Steinhaufen) und 8 (Heuschiff), 2 (Kinderschlummer) und 7 (Kuss unter dem Viertelmond), 3 (Zwietracht der Väter) und 6 (Fremdheit des Liebespaars im Kirchdorf), 4 (in der leeren Gaststube) und 5 (Rauferei auf dem Holzsteg).⁴⁰ 1919 publiziert der Verleger und Altphilologe Karl Hönn (1883–1956) in Jonas Fränkels bibliophiler Textausgabe sechs plattentoniige Radierungen von Adolf Hildenbrand (1881–1944), Professor in Pforzheim, düstere landschaftliche Veranschaulichungen von Tatorten ohne vertiefende Erläuterung des Geschehens.⁴¹ Demgegenüber lithografiert Karl Walser (1877–1943) in Berlin, der zweite von Hönn für denselben Text 1924 als Illustrator verpflichtete Künstler, 23 (geplant vermutlich 24) expressionistische Strichgebilde, die das Geschehen als Fries in vier Teilen komponieren. Bild 1 bis 6 (Kinder- und Jugendzeit) und 7 bis 12 (erwachende Liebesgefühle) bilden eine erste Hälfte, der die andere zum

letzten Sonntag im Leben des Liebespaars entspricht, mit Bild 13 bis 18 (bei Tag) und 19 bis 23 [24] (bei Nacht); beide Hälften spiegeln sich zudem wie bei Würtenberger kontradiktorisch. Um dieser Symmetrie willen vernachlässigt Walsers Dramaturgie den Auftritt des schwarzen Geigers und Salis Steinwurf, der Marti niederstreckt. Der spätere Monumentalstil des Wandmalers, der sich hier ankündigt, erfasst dabei Kellers «Grundstimmung mit dieser eigenartigen, unheimlich genauen Unschärfe, wie sie Urbildern eigen ist».⁴²

1943 tritt Wilhelm Gimmi (1886–1965), seit 1940 in Chexbres, mit 19 Lithografien in einer Monumentalausgabe auf den Plan, 6 Textillustrationen und 13 Tafeln, die den Text in kühler Distanz als Zustandsbilder begleiten. Man blickt in die bäuerliche Welt von schwerblütigen Figuren, Waadtländer Vignerons, die in einer an Cézanne und Poussin geschulten Plastizität weniger Keller illustrieren, mehr in der eigenen mediterranen Sphäre agieren.⁴³ Damals entwirft Fritz Deringer (1903–1950) in Uetikon und Stammheim in 46 Federzeichnungen hochsensible Haarstricheleien, welche die landschaftliche Aura des Geschehens einfangen, dabei mit pointierten Figuren die Erzählung ohne jeden karikierenden Akzent graziös umspielen. Sie werden 1943 in verkleinerten Reproduktionen als Anfangs- und Schlussvignetten, Textbilder und Randeinfälle buchkünstlerisch textkonform veröffentlicht, ein schmückendes Beiwerk im lyrischen Ton. Die dramatische Stringenz fehlt, kein Kampf auf dem Holzsteg, kein Kuss unter dem Vollmond, kein Heuschiff stören die schweifende Phantasie des Lesers.⁴⁴

Als Dritter im Bund wichtiger Illustratoren begegnet uns Otto Baumberger (1889–1961) in Weiningen, der 1959 zu Kellers Novelle seine letzte Deutung eines Werks der Weltliteratur im ausdrucksvoll diffusen Spätstil verwirklicht, zehn Zeichnungen mit schwarzer Kreide von evozierender Kargheit im Bildformat 22,6/23,4 × 19,0/20,6 cm.

Die Momentbilder sind wie bei Würtenberger und Walser zyklisch geordnet, Bild 1 (Manz und Marti pflügen) und 10 (Kuss des Liebespaars vor dem Heuschiff) sind Eckpunkte, Bild 5 (Kampf auf dem Holzsteg) und 6 (Erscheinung des schwarzen Geigers) Mittelpunkte dies- und jenseits der Zeitlinie zwischen einst und jetzt. Der Künstler verfolgt in einer divinatorischen Imagination «den großen überzeitlichen Zug», der die Geschichte durchpulst, erläutert auch mündlich, dass im Bild 7 (Tanzboden des Paradiesgärtleins) die vom Dichter angeführten sandsteinernen Erzengel (*gänzlich verwittert*) dargestellt sind: *Aber alles war verwischt und undeutlich wie ein Traum*. Der Betrachter sieht sie nicht wirklich, doch spürt er die Anwesenheit.⁴⁵

Fünf weitere Beiträge sind noch zu signalisieren. Von Gerhart Kraaz (1909–1971) stammen sechs 1964 reproduzierte Federzeichnungen, die das Bedrohliche des Geschehens rabenschwarz in den Vordergrund stellen.⁴⁶ Werner Ruhner (1922–1999) entwirft acht naturalistisch-dekorative Skizzen als elegante Veranschaulichung, die den Gang der Erzählung an geeigneter Stelle unterbricht, 1982 zweifarbig schwarz/gelbbraun publiziert.⁴⁷ 1969 werden in Glattfelden und Zürich Keller-Gemälde von Ada Wolpe ausgestellt, darunter zehn zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe* von 1968/69, kräftige Pinselarbeiten in leuchtenden Polymerfarben als Porträts der Hauptfiguren, mit dem archaisierenden Charme der Naiven Malerei ausgestattet.⁴⁸ Vorwiegend im karikierenden Modus kommen 1982 Illustrationen von Wolfgang Würfel (*1932) mit 21 Aquarellen zutage, meist ganzseitig publizierte, lustvoll interpretierende farbige Beigaben zum Text, spätexpressionistisch in der Form, dabei suggestiv lyrisch.⁴⁹ Noch erstaunlicher muten fünfzehn Illustrationen an, 1972 von Regine Grube-Heinecke (*1936) mit ganzseitigem Anspruch vorgelegt, skurrile Figurationen einer abgründig lotenden Phantasie und von einer formalen Schönheit, die an Aubrey Beardsley,

von einer motivischen Treffsicherheit, die an Alfred Kubin erinnert.⁵⁰

Alle diese neueren Beiträge sind als Buchschmuck okkasionell, nicht strukturell gegliedert oder zyklisch geordnet. Inwieweit nun solches Bebildern die Vorstellungskraft der Leserschaft beeinflusst, beeindruckt, bedrückt, ist von der augenblicklichen Befindlichkeit, vom Anlass und Zweck der Lektüre bedingt. Erzählung und Veranschaulichung öffnen zweierlei Zugänge in die Geschichte. Zwingende Korrelationen von Bild und Wort, wie bei Edward Lear und Wilhelm Busch oder Paul Klee, sind rar. Illustrationen, die nicht innerer Notwendigkeit entspringen, entweder durch Marktüberlegungen bedingt oder aus Dekorationslust entstanden sind, können immerhin für die Auffassung dessen, was Künstlern zum Text eingefallen ist, nutzbringend sein.

Der Bilderzyklus von 1878

Anch'io sono pittore. Bei einem Zyklus erwartet man gemeinhin die gerade Anzahl, eine gerundete Zahl von Darstellungen. Kurzbauers Ganzheit von elf Blättern ist ungewöhnlich. Sie erklärt sich durch die Szenenfolge der Bilder mit ihren motivischen und formalen Entsprechungen. Die Zusammenstellung meidet alles Okkasionelle, wie den Blick in die leere Gaststube von Manz und Manzin (Würtenberger, Gimmi, Baumberger) oder auf einen Seldwyler Angler am Flussufer (Hildenbrand, Gimmi), die Anprobe der Sonntagsschuhe (Rossi, Gimmi, Ruhner, Würfel), den Gang durch den Eichenwald (Deringer, Würfel, Grube-Heinecke), den Fund der Leichen (Gimmi). Auch konstitutive Momente des Geschehens werden weggelassen, wie das Freudenfest von tanzenden Kindern um das Feuer des Unkrauts vom herrenlosen Acker (Rossi, Baumberger) oder der Schlummer der Liebenden auf Martis Hof vor dem letzten Lebenstag (Rossi, Walser, Deringer, Würfel). Die Dramaturgie konzentriert sich

auf tragende Situationen und Momente, welche die Macht des Schicksals vor Augen stellen. Denn diese ist auch die Macht des Gewissens, worauf kaum zufällig ein Theologe hingewiesen hat.⁵¹ Man weiß im Voraus, wie die Geschichte ausgehen wird, es gibt kein Entrinnen, nimmt aber gebannt wahr, was geschieht. So hat Conrad Ferdinand Meyer das Bezwingende der Novelle gesehen: «In ›Romeo und Julia auf dem Dorfe‹ hat Keller das Tragische dadurch gemildert, dass er es als unabwendbar kommend von langer Hand her vorbereitet. Es ist sein bestes Werk.»⁵²

Der Meister vielfiguriger Szenenbilder spielt hier Kammermusik. Kurzbauer führt Regie mit wenigen handelnden Personen. Die sprechenden Hauptfiguren, das Liebespaar, kommen in zehn Auftritten zur Darstellung. Verena ist die wandlungsfähige Lichtgestalt, zuerst fünfjährig (Bild 1 und 2) und im Folgenden siebzehnjährig, vom Dichter im Text 156-mal genannt, 144-mal *Vrenchen* und neunmal im Diminutiv *Vreeli* meist von Sali, dazu liebevoll *du Hexe, du schönes, schönes Ding* und *du herziges Kind*, zuletzt *du lieber Teufel*, von anderen je einmal *Vrenggel*, *Frau Vrenchen* und *das Vrenchen Marti*, öfter auch *das Mädchen* und immer *es*, nur zweimal (vielleicht versehentlich) *sie*. Der Künstler bestimmt Vrenchens Gespräch mit der Bäuerin (Bild 6) als Mitte der Szenenfolge, Scharnier des alles in allem zweiflügeligen Zyklus, worin die willenslos Leidende sich zur selbstbestimmten Persönlichkeit entwickelt. Beigesellt erscheint Salomon, um zwei Jahre älter, nicht gleichermaßen aktiv, im Text 141-mal genannt und immer *Sali*, anfänglich als *Salomon oder Sali* eingeführt und einmal mit vollem Namen *der Sali Manz*.

Deren Väter, die heruntergekommenen vormals angesehenen Bauern *Manz* und *Marti*, sind Zwillingsgestalten, Täter und Opfer zugleich, austauschbar (Bild 1, 3 und 5). Im Hintergrund wirken (vom Künstler nicht aufgestellt) namenlose Mütter, die *Frau des Marti* (stirbt früh, als Vrenchen kaum vier-

zehnjährig) und *Frau Manz*, die zungenfertige *Manzin*, Trägerin von gegensätzlichen weiblichen Eigenschaften. Der dämonische *schwarze Geiger*, als zigeunerhafter Enkel des *verdorbenen Trompeters* vom Dichter zum Opfer widrigen Schicksals stilisiert, Rächer ohne Exekutivgewalt, wird im zweimaligen Auftritt (Bild 4 und 9) mit einem leicht mephistophelischen Zug ausgestattet. Zu ihm gehören die heimatlosen Musikanten mit ihrem *Hudelwölkchen* im Paradiesgärtlein (Bild 9). Ferner treten auf die *vierschrotige* Bäuerin (Bild 6) und eine der beiden wohlwollenden Wirtinnen (Bild 7), wogegen der Künstler auf die andere mit ihrer übelwollenden Kellnerin und alle übrigen vom Dichter angeführten Statisten (anonyme Bauersleute, Vollzugsbeamte, Sonntagsspaziergänger, tanzende Paare) verzichtet.

Es geht primär zwar um die Folgen von Salis Gewalttaten (Bild 2 und 5), doch im Ganzen um Vrenchens Gefühl und Empfinden, Erschütterung und Verzweiflung, Leidenschaft, Frohsinn, Erregung und Sinentaumel. Der Künstler bildet und erzählt ihre Geschichte als Trauerspiel in zehn Aufzügen, die im wuchernden Halbdunkel des verdichteten Bleistiftkontinuums, nur in den Innenräumen (Bild 6 und 7) genremäßig aufgehellt, unerbittlich aufeinanderfolgen. Selbst wenn es heller Tag ist, herrscht kein volles Licht, der Himmel scheint wie verhangen. Nur am Schluss in der nächtlichen grellen Mondbeleuchtung (Bild 9 bis 11, im Gewitterbild 3 angekündigt) kommt sozusagen zutage, was im Inneren brodelt und jetzt ausbricht, Lebenskraft und Ekstase, die in der Vereinigung zum Tod konvergieren. Denn «das überall gegenwärtige, das tiefste, das fundamentale Niveau dieser Erzählung, auf das buchstäblich alles zufällt, ist der Hades, das Totenreich, und dieses Reich erstreckt sich unter der ganzen schönen Welt, die auf ihm ruht. Der *schöne Fluß* ist der Acheron, den Vreeli und Sali schließlich passieren müssen. Hierhin fällt alles Leben.»⁵³

Dabei muss man sich vergegenwärtigen, dass die Szenenfolge von einem todgeweihten Mann unter unsagbaren Qualen ersehen und gestaltet ist, eine schwarze Fuge in zehn streng durchgeführten Tableaus, mit Symmetrien, Kontrasten und Sinnbezügen zum Ende im elften Tableau, worin die Liebestragödie aufgelöst wird, was er schon allenthalben im durchgehaltenen tiefen Grundton als Orgelpunkt des Unausweichlichen stringendo sichtbar macht. Und immer wieder zeigt er die unvergessliche Physiognomie der Tragödin in ihrer naturgegebenen strahlenden Ausdrucksform von Anmut und Würde.

Der folgende Einzelkommentar zu den Blättern SZ 1 bis SZ 11 soll dem Nachvollzug dieser Befunde dienen. Die Bildtitel stammen vom Verfasser, Formatangaben und Überschriften in Anführungszeichen aus dem Katalog von Donop 1902.³ Die Bildlegenden zwischen Auslassungspunkten (...) stehen als zugehörige Textzitate aus dem Wortlaut der Novelle in *Kursivdruck*, gefolgt von der Bilderläuterung.

Erstes Bild SZ 1, 49,0 × 35,6 cm: Brotzeit. «Die Bauern Manz und Marti mit ihren Kindern beim Vormittagsimbiss.» – ... *auf der Höhe im Schatten eines jungen Lindengebüsches [...] Wie nun die Männer mit Behagen ihr Frühstück einnahmen und mit zufriedener Wohlwollen den Kindern mitteilten, die nicht von der Stelle wichen, so lange gegessen und getrunken wurde ...* – An einem sonnigen Septembertag sitzen Manz und Marti, zwei Bauern von ungefähr vierzig Jahren, wohlsituiert, ja geachtet und sicher (wie es am Schluss der Erzählung heißt) aus einem Dorf in der Umgebung von Seldwyla, auf einer Anhöhe beim Vormittagsimbiss mit Brot und Wein und absichtsvollem Zwiegespräch. Beide pflügen ihre Äcker und werfen die Steine auf den brachliegenden herrenlosen wüsten Acker dazwischen, den sie fortan heimlich Furche um Furche schmälern. Dieser soll noch vor zwanzig Jahren Eigentum des verdorbenen Trompeters gewesen sein, als dessen Enkel

sie den *heimatlosen schwarzen Geiger* vermuten, der wohl *freilich nicht weiß, daß er noch einen Acker hat*. Dabei sind ihre noch namenlosen einzigen Kinder, sieben- und fünfjährig, *wohlgepflegte Kinderchen* (wie es ebendort im Rückblick heißt), nachdem sie den Imbiss auf das Feld gebracht, mit ihrem *Kinderwägelchen*, worin die im Schoß des Mädchens liegende Puppe mitgekommen ist. Der Junge blickt selbstbewusst auf das *bräunliche Mädchen*, das wie beschrieben *ganz krause dunkle Haare trägt, welche ihm ein feuriges und treuherziges Ansehen gaben*. Die machtvolle Baumfiguration entspricht formal dem elften und letzten Bild, worin das Menschliche verschwunden, die Natur allgegenwärtig ist.

Zweites Bild SZ 2, 46,3 × 33,1 cm: Kinderspiele. «Sali und Vrenchen auf dem wilden Acker.» – ... *eine völlig nackte Puppe mit nur einem Bein und einem verschmierten Gesicht [...] Dann wurde sie hoch in die Stengel der Distel gesetzt und eine Weile mit vereinten Blicken angeschaut, bis der Knabe sie genugsam besehen und mit einem Steine herunterwarf...* – Wenig später, die Männer pflügen ihre Äcker, beschäftigen sich die beiden Kinder auf dem herrenlosen steinigen Feld, zwischen den

LEGENDEN ZU DEN FOLGENDEN ZWÖLF SEITEN

Illustrationen 1–11 von Eduard Kurzbauer 1878,
10a–d von späteren Illustratoren.

- 1 Brotzeit.
- 2 Kinderspiele.
- 3 Ein Gewitterabend.
- 4 Der sprechende Steinhaufen.
- 5 Schlimmer Augenblick.
- 6 Große Erwartungen.
- 7 Am gedeckten Tisch.
- 8 Im belebten Kirchdorf.
- 9 Hochzeitsflug.
- 10 Verwilderung der Leidenschaften.
- 10a Illustration von Ernst Würtenberger 1917.
- 10b Illustration von Karl Wälsler 1924.
- 10c Illustration von Otto Baumberger 1959.
- 10d Illustration von Regine Grube-Heinecke 1972.
- 11 Im Fluss treibend.















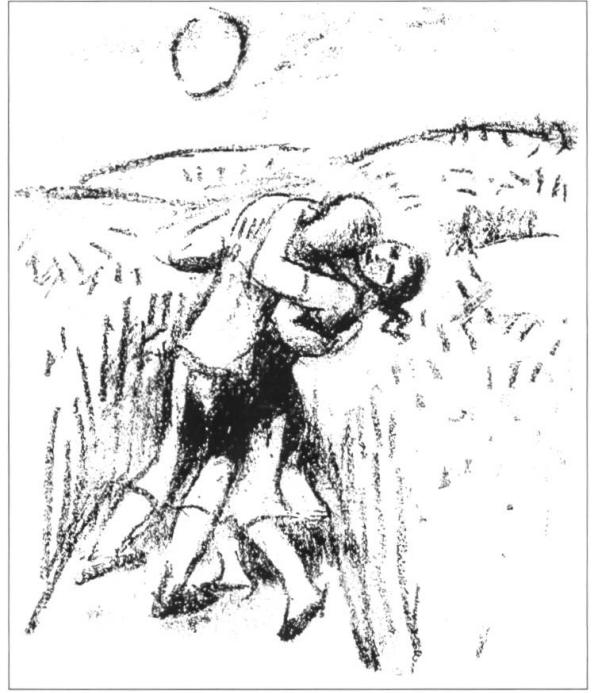




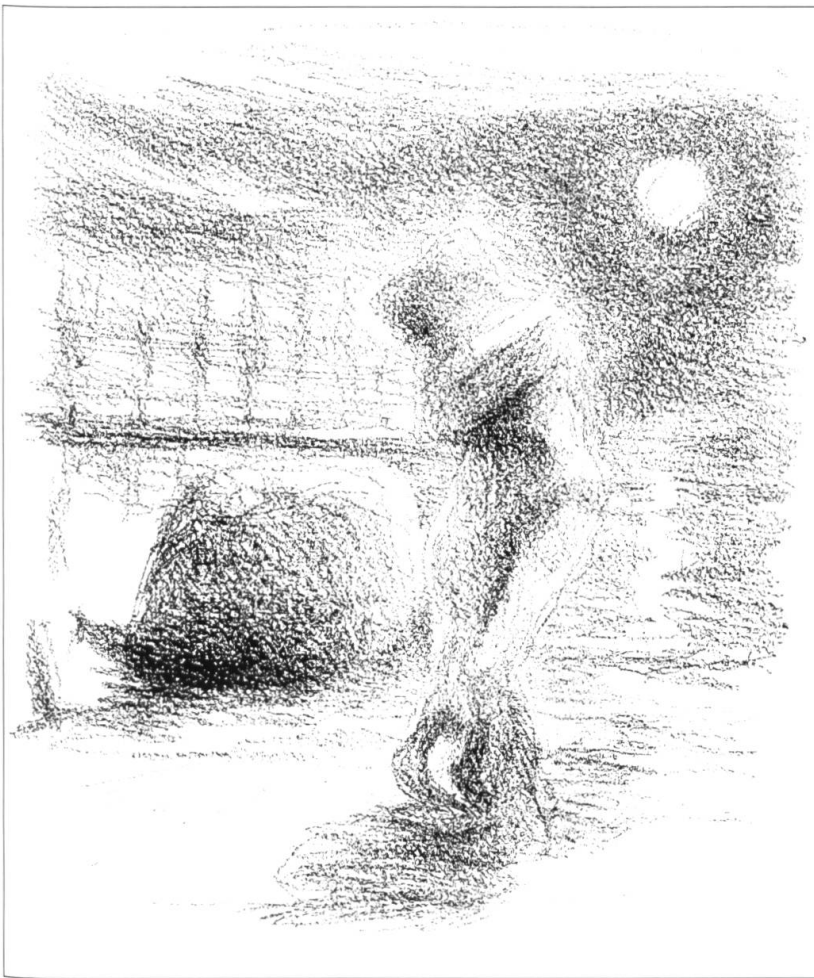




10a



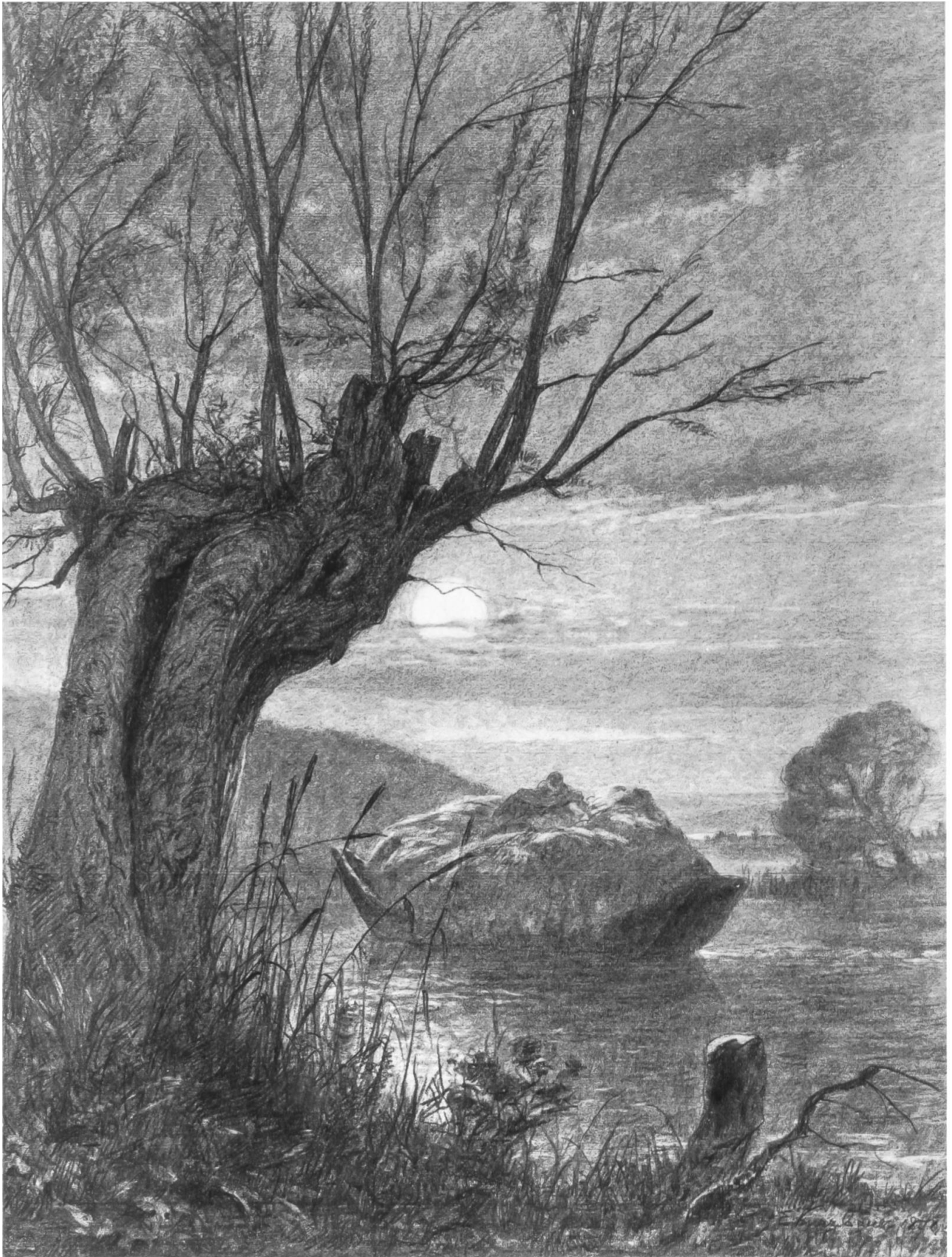
10b



10c



10d



Disteln wilde Spiele treibend, mit einem gegenseitigen Zählen ihrer Zähne, bis in der hellen Mittagssonne sie übereinander eingeschlafen sind. Die Zerstörungsszene präfiguriert das zehnte Bild am Schluss der Erzählung, zwölf Jahre später, mit umgekehrtem Vorzeichen: das Küssen der Liebenden am gleichen Ort, dann lokalisiert als *ein wahrer Blocksberg auf der stillen Höhe* in der Vollmondnacht, wo ihre Vermählung stattfindet und beide den gemeinsamen Tod beschließen.

Drittes Bild SZ 3, 47,8 × 34,5 cm: Ein Gewitterabend. «Manz und Marti im Kampfe auf dem Stege.» – ... *Es fing an zu blitzen und erleuchtete seltsam die dunkle melancholische Wassergegend; es donnerte auch in den grauschwarzen Wolken mit dumpfem Grolle und schwere Regentropfen fielen, als die verwilderten Männer gleichzeitig auf die schmale, unter ihren Tritten schwankende Brücke stürzten, sich gegenseitig packten [...] Sali sprang eines Satzes heran [...] Aber auch Vrenchen sprang, alles wegwerfend, mit einem langen Aufschrei herzu ...* – Nun sind zwölf Jahre vergangen. Der geschmälerete wüste Acker ist versteigert und Manz zugesprochen worden, die Väter sind wegen seiner strittigen Begradigung völlig verfeindet und durch Prozesse verarmt. Auf dem steinernen Grat haben sich die Kinder bei jeder Ernte noch jährlich gesehen und miteinander vergnügt. Inzwischen ist Manz mit Frau und Sali, dem neunzehnjährigen Sohn, nach Seldwyla gezogen und führt dort eine schlechte Gastwirtschaft. Marti hat seine Frau verloren, bewohnt noch den heruntergekommenen Hof mit Vrenchen, der siebzehnjährigen Tochter. *Um wenigstens etwas Beißbares zu erwerben, gehen die vormaligen Bauern zum Fluss Forellen fischen, wie Seldwyler, nachdem sie falliert hatten.* An einem gewittrigen Juliabend begegnen sie da einander zufällig hüben und drüben und beschimpfen sich, ein Holzsteg wird zum Ring ihres Faustkampfes, den Sali und Vrenchen mit Not abbrechen können, wobei sie sich, seit langem wieder, *in dichte Berührung* nahekommen. Die jungen Seelen werden

vom Blitz des Erkennens aufgewühlt und geben sich, *ungesehen von den Alten, schnell die Hände, welche vom Wasser und von den Fischen feucht und kühl waren.* Die Szene entspricht antithetisch dem neunten Bild, wo im Aufruhr der Gefühle der Diagonalzug wilder Gestalten aus dem Paradiesgärtlein die Mondnacht mit erhobenen Armen grell durchzuckt.

Viertes Bild SZ 4, 50,2 × 36,1 cm: Der sprechende Steinhaufen. «Der schwarze Geiger auf dem Steinhaufen vor Vrenchen und Sali.» – ... *wo jener ungerechte Steinhaufen lag, der das immer noch streitige Ackerzipfelchen bedeckte. Eine zahllose Menge von Mohnblumen oder Klatschrosen hatte sich darauf angesiedelt, weshalb der kleine Berg feuerrot aussah zur Zeit. Plötzlich sprang der schwarze Geiger mit einem Satze auf die rot bekleidete Steinmasse hinauf, kehrte sich um und sah ringsum. Das Pärchen blieb stehen und sah verlegen zu dem dunklen Burschen hinauf [...] «Ich kenne Euch [...] Seht mich nur an, Ihr zwei Spatzen! Gefällt Euch meine Nase, wie?» ...* – Am folgenden Tag findet sich Sali in einer unaufhörlichen glücklichen Verwunderung darüber, was in ihm geschehen ist, er strebt von Seldwyla zu Martis Hof hinaus, wo er Vrenchen sieht und wenig später auf jener Anhöhe, wo sie sich treffen, zum ersten Mal mit Vreeli! begrüßt. Sie gehen bei Martis Acker (dem letzten ihm verbliebenen) *das flüsternde Korn entlang bis gegen den Fluss hinter und wieder zurück, ohne viel zu reden, mehrere Male hin und her wie einst die sichergehenden Pflugzüge ihrer Väter, und es ist taghell, eine prächtige stille Julisonne* scheint ihnen Glück und Zufriedenheit zu verkünden. Da tritt beim Steinhaufen *am Ende des Feldes* unversehens (erstmalig in Person) der fatale schwarze Geiger daraus hervor und erschreckt die beiden mit seinem Redeschwall, der das schreiende Unrecht ihrer Väter vor Augen stellt. Das Paar steht seitenverkehrt in genau derselben Pose wie im vielfigurigen achten Bild vor der Lebkuchenbude des Kirchweihdorfs, beide Mal *in einem seltsamen Bann* das dunkle Schicksal bedenkend, hier vergangenes, dort künftiges.

Fünftes Bild SZ 5, 47,5 × 36,1 cm: Schlimmer Augenblick. «Vrenchen und Sali bei dem zu Boden geschlagenen Marti.» – ... Ohne sich zu besinnen, raffte er einen Stein auf und schlug mit demselben den Alten gegen den Kopf, halb in Angst um Vrenchen und halb im Jähzorn. Marti taumelte erst ein wenig, sank dann bewusstlos auf den Steinhaufen nieder [...] dann stand er da wie eine Bildsäule, ratlos und gedankenlos. Das Mädchen, als es den wie tot daliegenden Vater sah, fuhr sich mit den Händen über das erbleichende Gesicht, schüttelte sich und sagte: «Hast Du ihn erschlagen?» ... – Sali und Vrenchen haben wenig später sich gefasst und im Liebestaumel gefunden, in den goldenen Aehren umhalst und geküsst: Sali hielt in seinem Arm, was reiche Leute teuer bezahlt hätten, wenn sie es nur gemalt an ihren Wänden hätten sehen können. Vrenchen hat sich dann einen bräutlichen Kranz von Mohnrosen aufgesetzt, der nun am Boden liegt, da der nachspähende Vater Marti, als die Glücklichen Hand in Hand aus dem Kornfeld traten, diese entdeckte und so fürchterlich tobte, die Tochter so angriff, dass ihn Sali in der Notwehr mit einem Steinwurf zu Boden streckte. Der Bewusstlose wird erst sechs Wochen danach aufwachen und, blödsinnig geworden, in der fernen Hauptstadt des Ländchens in der Pflegeanstalt versorgt. Die Darstellung des katastrophalen Moments vor der gleichgültigen Kulisse des leeren Kornfelds entspricht formal wie ein Gegenflügel dem vorangehenden vierten Bild, antithetisch aber dem folgenden siebten Bild eines wohlbestückten Innenraums, wo die Mienen der Protagonisten in der sonntäglichen Zuständigkeit ihres Glücks das Brautpaar vorspiegeln.

Sechstes Bild SZ 6, 49,4 × 36,5 cm: Große Erwartungen. «Die Bäuerin, Vrenchen und Sali im öden Hause.» – ... Sie setzten sich daher einander gegenüber und warteten; die Bäuerin kam bald, eine vierschrotige Frau mit lautem Mundwerk, und hatte einen Burschen bei sich, welcher die Bettstelle tragen sollte. Als diese Frau Vrenchens Liebhaber erblickte und das geputzte Mädchen selbst, sperrte sie Maul und Augen

auf [...] «Aber nimm Dich doch in Acht, Kind, und denk', wie es Euren Eltern ergangen ist.» «Ei, das hat sich jetzt gewendet und alles ist gut geworden,» erwiderte Vrenchen lächelnd und freundlich mitteilsam, ja beinahe herablassend, «seht, Sali ist mein Hochzeiter!» «Dein Hochzeiter! was Du sagst!» «Ja und er ist ein reicher Herr, er hat hunderttausend Gulden in der Lotterie gewonnen! Denket einmal, Frau!» Diese that einen Sprung, schlug ganz erschrocken die Hände zusammen und schrie: «Hund – hunderttausend Gulden!» «Hunderttausend Gulden!» versicherte Vrenchen ernsthaft ... – Vrenchen verbringt in der leergeräumten Stube von Martis Hof sechs Wochen danach, infolge der Entmündigung des Vaters ein Waisenkind, an diesem Sonntag die letzte Morgenstunde vor ihrem Auszug. Im sechsten Bild ist ein Schwerpunkt, die Mitte des Zyklus zu sehen, das letzte Innehalten vor dem Ansturm der zwölf Stunden bis zum Liebestod in der Morgendämmerung des folgenden Tags. Vrenchen, in die ein freundlicher Geist der Sorglosigkeit gefahren ist, beherrscht die Szene. Sie malt eine glänzende Zukunft in Worten, welche die gutgläubige Bäuerin (deren Knecht im Hintergrund eben das verkaufte Bettgestell abholt) staunend vernimmt und Sali selbst (der sich von zuhause auch verabschiedet hat), hier bloß ein Statist, voller Bewunderung lächelnd anhört. Der Leser weiß, dass auf dem Fußkissen die neuen Sonntagsschuhe präsentiert werden, die Sali tags zuvor in Seldwyla besorgt und über Nacht unter seinem Kopfkissen verwahrt hat, so hübsch, wie sie Vrenchen noch nie getragen.

Siebtes Bild SZ 7, 46,0 × 36,9 cm: Am gedeckten Tisch. «Vrenchen und Sali am Wirthshaustisch.» – ... ach wie schmeckte dem aufblühenden Vrenchen der gute Kaffee, der fette Rahm, die frischen noch warmen Brötchen, die schöne Butter und der Honig, der Eierkuchen und was alles noch für Leckerbissen da waren! sie schmeckten ihm, weil es den Sali dazu ansah, und es aß so vergnügt, als ob es ein Jahr lang gefastet hätte. Dazu freute es sich über das feine Geschirr, über die silbernen Kaffeelöffelchen; denn

die Wirtin schien sie für rechtliche junge Leuten zu halten, die man anständig bedienen müsse, und setzte sich auch ab und zu plaudernd zu ihnen, und die beiden gaben ihr verständigen Bescheid, welches ihr gefiel... – Wie zu Beginn der Erzählung zwölf Jahre zuvor ist es wieder September und ein schöner Sonntagmorgen. Die zwei Liebenden, allein in der weiten Welt, haben kühn alle Brücken hinter sich abgebrochen, sie wollen ordentlich über Land gehen und womöglich gegen Abend noch einen Tanzplatz finden, vorerst aber den Hunger in der großen reinlichen Gaststube stillen, wo ihnen alles das aufgetischt wird, was Vrenchen sich in der glänzenden Zukunft ausgemalt hat. So tritt sie denn als ein verständiges und tief sinniges Bräutlein auf, wie die Bäuerin vorausgesagt, sittig und ehrbar erscheinen die zwei Leuten der Wirtin, wohl erzogen, ärmlich und reinlich zugleich. Das Unglückspaar des fünften Bilds hat sich der Welt anverwandelt, der Sonntagsstaat täuscht über die existenziell ausweglose Verfassung hinweg, Fülle des Lebens liegt ausgebreitet vor Augen, Brot aller Art wurde in gehäuften Körben herbeigetragen, wie man sieht.

Achtes Bild SZ 8, 51,0 × 36,0 cm: Im belebten Kirchdorf. «Sali und Vrenchen vor der Jahrmarktsbude.» – ... Das große Kirchdorf, in dem Kirchweih war, belebte sich schon von der Lust des Volkes [...] auf dem Platz vor dem Wirtshause war ein kleiner Markt aufgeschlagen [...] Sali kaufte ein großes Haus von Lebkuchen, das mit Zuckerguß freundlich geweißt war [...] Vrenchen schenkte Sali dagegen ein Herz [...] Sie lasen eifrig die Sprüche und nie ist etwas Gereimtes und Gedrucktes schöner befunden und tiefer empfunden worden als diese Pfefferkuchensprüche; sie hielten, was sie lasen, in besonderer Absicht auf sich gemacht, so gut schien es ihnen zu passen ... – Sali und Vrenchen sind über Land, durch Feld und Wald gezogen, in ein weiteres Dorf gelangt, wiederum so ein schmuckes Pärchen, mittags gut bewirtet worden. Dann sind sie in ein Kirchweihdorf gekommen. Hier, inmitten der scheel blickenden Dorfschaft, stehen sie vor der Lebkuchenbude,

in andächtiger Innigkeit ganz fremd, auf sich allein gestellt wie im vierten Bild vor dem schwarzen Geiger. Das vielfigurige Szenenbild dient als Folie ihrer Einsamkeit. Sie kaufen sich heimlich, jedes für sich, die Ringe zu ihrer baldigen Vermählung.

Neuntes Bild SZ 9, 49,6 × 37,1 cm: Hochzeitsflug. «Der nächtliche Freierzug.» – ... Da die ratlosen Verlassenen nichts Besseres wußten und überhaupt ganz verwirrt waren, ließen sie abermals geschehen, daß man sie voranstellte und die übrigen zwei Paare einen Zug hinter ihnen formierten, welchen der Bucklige abschloß mit seiner Bassgeige über der Schulter. Der Schwarze zog voraus und spielte auf seiner Geige wie besessen den Berg hinunter, und die andern lachten, sangen und sprangen hintendrein. So strich der tolle nächtliche Zug durch die stillen Felder ... – Im Paradiesgärtlein, einem vormaligen Landhaus, nun Wirtshaus für das arme Volk an einer einsamen Berghalde oben, unweit ihres Heimatdorfs, haben Sali und Vrenchen den Tanzplatz gefunden, wo sie den ganzen Abend lang und noch im Schein des Vollmonds ihre Verlorenheit vergessen. Da spielen die heimatlosen Musikanten des schwarzen Geigers auf. Dieser hat pro forma die beiden zeremoniell getraut als einen Spafs, während es sie doch kalt und heiß durchschauerte, und jetzt – Mitternacht ist vorüber – stürmt der dämonische Fiedler den Hang hinunter, im Gefolge das Brautpaar, der Waldhornspieler mit seiner Hübschen, das andere wilde Paar und am Schluss der bucklige Bassgeiger. Das dritte gewittrige Bild klingt an, dem Gram der zornigen Väter dort entspricht hier der Mut der Verzweiflung. Ihr tobendes Hochzeitgeleite eröffnet als erstes drei Schlussbilder, drei Nachtszenen, die den dreifachen dunklen Schlussakkord der tragischen Geschichte spielen.

Zehntes Bild SZ 10, 46,5 × 34,5 cm: Verwilderung der Leidenschaften. «Sali und Vrenchen umarmen sich.» – ... bis ihr tobendes Hochzeitgeleite das Feld entlang gerast war, und, ohne sie zu vermissen, am Ufer des Stromes hinauf sich verzog [...] Vrenchen war nicht imstande zu antworten und lag hochaufatmend an seinem

Halse [...] Sali liebte gewiß ebenso stark als Vrenchen [...] Aber jetzt ging ihm endlich ein Licht auf und das weibliche Gefühl des jungen Mädchens ward in ihm auf der Stelle zu einem wilden und heißen Verlangen und eine glühende Klarheit erhellte ihm die Sinne ... – Was die beiden in der Dualität ihrer Einsamkeit endgültig erleben, das Einssein, wird als Konglomerat ihrer Gestalten in eins zusammengefasst. Man ahnt bei dieser letzten Darstellung des Liebespaars ein Vorbild, vom Künstler nicht eigentlich zitiert, doch erkennbar angedeutet: das 1869–1871 entstandene Gemälde *Romeo und Julia* von Victor Müller (1830–1871), das Liebespaar in Shakespeares berühmter Balkonszene, vermutlich Müllers letztes Werk.⁵⁴ Was dort unter schwülem Himmel mit romantisch feurigen Rottönen zum theatralischen Kuss gesteigert erscheint, wird hier in der gestirnten klaren Mondnacht als ein Augenblick sublimer Leidenschaft statuiert. Das blühende Gesicht weiblicher Hingabe ist Brennpunkt aller Bewegung vom Knöchel aufwärts zum Ellbogen, wobei der männliche Gegenstand des Verlangens, gesichtslos, wie ein Baum dasteht, wie das Buschwerk vom Sturm gebogen. So formen sie das Yin-Yang der Vereinigung.

Es lohnt ein Vergleich mit späteren Illustrationen des Liebespaars zum Ende der Erzählung. Bei Würtenberger 1917 ein statischer Kuss im Geländeholzschnitt unter dem (falschen) Sichelmond, in der Lithografie von Walser 1924 das expressionistische Stürzen auf das mondhelle Kornfeld, in Baumbergers Kreidezeichnung 1959 als eindeutige Reminiszenz an Edvard Munchs Radierung *Der Kuss* (1895) ein tänzerischer Pas de deux vor dem Heuschiff am Ufer der Limmat, deren Mondfläche die jenseitigen Pappeln spiegelt, in der Federzeichnung von Grube-Heinecke 1972 verschlungene Seelenleiber hoch über dem Heuschiff, das wie abgestreift vor dem japanischen Großmond stromabwärts gleitet. Viermal eine gedanklich abstrahierende moderne Umsetzung in das Illustrative, wogegen die

naturalistische Formulierung von 1878 mit ihrem Impetuoso echter Empathie schwermütig anmutet. Nichts Brutales, keinerlei Sentimentalität ist wahrzunehmen, keine Spur von Kitsch. Ein großes künstlerisches Talent nimmt Kellers *zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden* zum Anlass, das Liebespaar durch die Pathosformel einer Gewandfigur in Zweieinheit als Formgebilde des Begehrens darzustellen. Die Kunstgeschichte kennt ein kühnes Experiment, an erotischem Gehalt vergleichbar, Rembrandts Radierung *Ledikant* von 1646 (B 186).⁵⁵ Beide Mal offenbart das weibliche Antlitz den Grad der Beseeltheit.

Elftes Bild SZ 11, 50,6 × 36,6 cm: Im Fluss treibend. «Sali und Vrenchen auf dem Heuschiffe.» – ... *er hob sie auf die hochgebettete weiche und duftende Ladung und schwang sich auch hinauf, und als sie oben saßen, trieb das Schiff allmählich in die Mitte des Stromes hinaus und schwamm dann, sich langsam drehend, zu Thal [...] Der untergehende Mond, rot wie Gold, legte eine glänzende Bahn den Strom hinauf und auf dieser kam das Schiff langsam überquer gefahren ...* – Wie der Dichter widerstand sein Künstler – *anch'io sono pittore* – der Versuchung, auf der Last des Heuschiffs das Liebespaar leiblich zu verdeutlichen. Sie sind entrückt, in der Weltordnung aufgegangen. Sanftes Licht vom untergehenden Vollmond verbreitet seine feierliche Stimmung über das Wasser. Die von der Kunst des 17. Jahrhunderts herübergeholte, riesige Kopfweide bildet ein Memento mori, das kreatürliche Grabzeichen williger Auflösung in die Allnatur, welche Eduard Kurzbauer selbst, an der Schwelle zum Tod, für sich ersehnte: *Die Stille der Welt sang und musizierte ihnen durch die Seelen*. Unter allen Illustrationen zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe* dünkt uns diese ernste, trostspendende Zeichnung der würdigste Schlusspunkt. Illustrieren heißt: Dunkles aus dem Verborgenen sichtbar machen und in das Bewusstsein bringen, erhellen, erläutern und erleuchten. Hier zusätzlich in der existenziellen Dimension.⁵⁶

Epilog

Des Pudels Kern. Was hatte den Künstler bewogen, ohne Auftrag, aus eigenem Antrieb im letzten Aufbäumen der Meisterschaft eine bittersüße Tragödie sich vorzunehmen, ein Szenar in Bildern sich auszudenken, die auch ohne seine koloristischen Ausdrucksmittel wie Gemälde eigenbedeutsam sein sollten? Indem er Vorgaben der Dichtung, die Realien, die Eigenschaften der handelnden Personen, mit Intelligenz und Exaktheit, Spürsinn und Einfühlung wiedergab, wie in der Buchillustration selten so evident. Doch ungewiss, wie der sechzigjährige Dichter (und Kunstkenner) in Zürich urteilen würde, falls ihm der Bilderzyklus je vor Augen käme, ob er ihn als Illustration in Betracht ziehen könnte.

Dazu ist es nicht gekommen, Kurzbauer starb, und Keller hatte «meine verhängnisvolle Dorfgeschichte, die mir wie ein gestutzter Pudel durch das ganze Leben nachläuft» (so leicht sarkastisch zu Josef Viktor Widmann am 9. November 1884) längst weit hinter sich.⁵⁷ Im Januar 1879 war das *Abendlied* entstanden, seine Todeselegie, der Schwanengesang des Lyrikers. Als er im Frühsommer danach den überraschenden, ihm von Jakob Baechtold²⁹ vorgelegten Bericht eines Wiener Korrespondenten über *Kurzbauer's Bilder zu «Romeo und Julia auf dem Dorfe»* (der am 9. Juni 1879 in der Neuen Zürcher Zeitung erschien)³ zur Kenntnis nahm und las, der Künstler habe diese Bilder, sein «letztes Werk, im buchstäblichen Sinne auf dem Schmerzenslager, ja auf dem Sterbebette geschaffen», mussten ihn gemischte Gefühle beschlichen haben.

Persönlich genoss er fast gelassen die «Rosen der Entsagung, welche die Zeit mir gebracht hat», die er unlängst im *Landvogt von Greifensee*, dem glanzvollen Mittelstück der *Zürcher Novellen* (1877 erschienen), Salomon Landolt zugeschrieben hatte. Vierundzwanzig Jahre waren seit jener verzehrenden Leidenschaft zu Betty Tendering vergangen, dreizehn seit Luise Scheideggers

Freitod (die 1866 zwei Monate lang seine unglückliche Verlobte gewesen war), sieben seit einer letzten Aufwallung von Liebesgefühlen für die inzwischen mit Anton von Frisch verheiratete Marie Exner, sechs seit seinem abgewiesenen Heiratsantrag an Lina Weissert, nunmehr Frau Eugen Huber. Bei der im Dezember 1877 begonnenen Umarbeitung seines Hauptwerks *Der grüne Heinrich*, die ihn bis zum September 1880 beschäftigen sollte, hatte er soeben die einzigartige Szene mit Judiths Bad in der Mondnacht, die im 3. Band 3. Kapitel der Ersten Fassung spielt und nun im 3. Band am Schluss des 6. Kapitels hätte erscheinen müssen, aus Gründen des kompositorischen Gleichgewichts und eines gewandelten Stilgefühls getilgt. «Den Sinnen hat er vertraut, wie kaum ein Dichter seit Goethe; durch sie hat er das Glück dieser Erde erfahren: er kannte die Seligkeit des Schauens, die von den Trübungen des Denkens befreit», mit solch erhellenden Worten umschrieb 1929 der Essayist Max Rychner (1897–1965) die Schaulust des Dichters.⁵⁸

Gleichwohl entfiel die denkwürdige, von der Keller-Literatur als «dieses herrlichste, glühendste und zarteste Stück deutscher Prosa» gepriesene und vielfach interpretierte Schilderung.⁵⁹ Denn schon im 2. Band, im 8. Kapitel der Ersten Fassung und wieder im nun bewusst *Judith* überschriebenen 18. Kapitel der *Neuen Ausgabe*, erachtete der Dichter, sei mit Heinrichs nächtlichen Küssen auf Judiths «heißen, leibhaften Mund», von dem «der geheimnisvolle balsamische Atem aus dem Inneren eines schönen und starken Weibes in vollen Zügen strömte», der Sinnlichkeit Genüge getan. Die Liebesverhältnisse von Heinrich, dem «dämonischen Simpel», wie Keller sein Alter ego 1879 gegenüber Marie von Frisch benannte,⁶⁰ mussten sich am Schluss der Umarbeitung im 18. Kapitel des 4. Bands (geschrieben im Sommer 1880) anders entwickelt haben, durch Judiths Wiederkunft aus der Verschollenheit zum unkonventionellen Liebesbund einer freien Ehe geläutert. Jener «sinn-

lich selbstmörderliche Schluß» der Seldwyler Novelle (am 12. Februar 1884 zu Weibert so bezeichnet), Quelle mancher Anfeindungen übelwollender Kreise, sollte vor allem nicht in einer illustrierten Prachtausgabe vor Augen treten und seinen Ruf schädigen.

Man verstehe sich recht: nicht dass Keller im Alter prude geworden wäre, mitnichten. Just in seinen *Sieben Legenden* (1872) kommt es in allerhand funkelnden Liebesbeziehungen zu eindeutigen Kontaminationen, zu gewagten Konfigurationen, immer wie mit einem Heiligenschein als das Natürlichste von der Welt vergoldet. Jedoch eine Dorfgeschichte, die man ohne die beinah aufdringliche Anspielung auf Shakespeare «für viel zu kraß und abenteuerlich erklärt haben» würde, wie Keller zu Auerbach schon am 3. Juli 1856 befürchtet hatte,⁶¹ worin die vorehelichen Intimitäten von minderjährigen jungen Leuten durch einen Doppelsuizid aufgefangen sind, würde als illustrierte Prachtausgabe aus dem Zusammenhang der Seldwyler Welt präsentiert, somit als besondere Meisterleistung an die große Glocke gehängt – das ginge zu weit. Der sechzigjährige Keller war, gewissermaßen konservativ geworden, auch eine nationale Größe, und es galt, als anerkannter Schriftsteller keine Angriffsfläche zu bieten, wodurch seine gefestigte gesellschaftliche Position als gewesener Herr Staatsschreiber, den er von 1861 bis 1876 in untadeliger Pflichterfüllung verkörpert hatte, gefährdet sein könnte.

«Das also war des Pudels Kern», den Goethes Faust erkannte, der im Kraushaar getarnte Mephisto. Darum durfte *Romeo und Julia auf dem Dorfe* keinesfalls in Bildern erhellt, erläutert, erleuchtet werden, zumal, wenn solche «gut behandelt» wären,²⁷ sei der Urheber eben ein Kurzbauer oder ein Thumann – oder vielleicht ein Buchser, der 1865 die Hexe von Seldwyla (in *Spiegel, das Kätzchen* «die fromme Beghine») mit sicherem Instinkt schön lasziv samt Spiegel und Eule auf ihrem Besen hatte reiten lassen.³⁶ Oder gar (posthum) ein Albert Welti, der dieselbe enthemmte Hexe in seinem Haupt-

werk *Walpurgisnacht* 1896/97, mit einem entsetzten Selbstporträt als Pineiß, zur berühmtesten, halluzinatorischen Keller-Illustration und zum Fanal des Fin de siècle auffahren ließ.⁶²

«Indessen ist zuzugeben, daß in den letzten 30 Jahren sich manches geändert hat», fand Keller im oben zitierten Schreiben an Weibert, fünf Jahre später.⁶³ Umsomehr heute, nach über anderthalb Jahrhunderten seit jenen Tagen, als die Novelle zur Welt kam. Mit Gottfried Keller bei Eduard Kurzbauer, kongenial wahrgenommen, will jetzt heißen: dort in ruhevoller Sprachbewegung der beleuchtende Bericht einer *Fabel* in der härtesten Verdichtung konzentrierter Fülle, und hier die ausgesuchten dramatischen Sequenzen derselben *Fabel*, erleuchtet in Bildern von dunkler Pracht.

ANMERKUNGEN

¹ Hein-Th. Schulze Altcappenberg (et al.), Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie (Katalog zu Ausstellungen in Berlin, Paris, London), Ostfildern/London 2000.

² Manet 1832–1883, Galeries nationales du Grand Palais (Ausstellungskatalog), Paris 1983, Nr. 151 (Poe). Zentralbibliothek Zürich, Schatzkammer der Überlieferung, hrsg. von Alfred Cattani und Bruno Weber, Zürich 1989, S. 136–139, 207–208 (Dufy zu Daudet).

³ Eduard Kurzbauer (1840–1879), Illustrationen zu Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Elf Bleistiftzeichnungen auf Papier, alle signiert und datiert 1878, von der Königlichen Nationalgalerie in Berlin 1882 erworben. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, SZ I–SZ II. Aufnahmen Jörg P. Anders, Berlin 1998, hier integral reproduziert nach dessen Fotografien 18/24 cm in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, GKN 780 (1998 erworben). Erstmals gezeigt an der 10. Großen Jahres-Ausstellung im Künstlerhaus in Wien 1879 (Katalog). Erwähnt in der Zeitschrift für Bildende Kunst, Bd. 14, Leipzig 1879, Kunstchronik Nr. 20 vom 27. Februar 1879, Sp. 321: «Es ist das letzte Werk des liebenswürdigen Künstlers und reiht sich seinen früheren Arbeiten würdig an, um sein Andenken in der Mit- und Nachwelt bleibend zu befestigen.» Beschrieben in: Kurzbauer's Bilder zu «Romeo und Julia auf dem Dorfe», Neue Zürcher Zeitung Jg. 59 Nr. 263, 9. Juni 1879 (Feuilleton), unterzeichnet

L. K. Der Verfasser war kein anderer als Ludwig Komorzynski (1844–1899), wirtschaftspolitischer Schriftsteller und Journalist in Wien, seit 1875 Redakteur, später Herausgeber und Eigentümer der Deutschen Zeitung, Wiener Korrespondent der Neuen Zürcher Zeitung (Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 4, Wien 1969, S. 103). Gewürdigt von Friedrich Pecht, Eduard Kurzbauer, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 17, Berlin 1883, S. 430–431: «Selbst entkräftet wie er es war, hatte er den Stift dennoch keinen Augenblick niedergelegt, sondern auf dem Todtenbette noch *Romeo und Julie auf dem Dorfe* von Gottfried Keller illustriert.» Verzeichnet in Lionel von Donop, Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien in der Kgl. National-Galerie, Berlin 1902, S. 279–280. Ferner erwähnt in: Ulrich Thieme / Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 22, Leipzig 1928, S. 139. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Bd. 4, Wien 1969, S. 369. Bruno Weber, in: Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, illustriert von Karl Walser, Kilchberg 1989, S. 92 (weitere Angaben unten Anm. 42). HKKA 21 = Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*, Historisch-Kritische Ausgabe, hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler, Bd. 21, Basel/Zürich 2000, S. 57–58 Anm. 257, Abb. S. 592 (SZ 3, *Faustkampf auf dem Holzsteg*). Martin Müller, *Gottfried Keller. Personenlexikon zu seinem Leben und Werk*, Zürich 2007, S. 214: «in einem an Albert Anker erinnernden, doch recht dramatischen Stil gestaltet».

⁴ C. A. Regnet, Eduard Kurzbauer (Nekrolog), in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Bd. 14, Leipzig 1879, *Kunstchronik* Nr. 19 vom 20. Februar 1879, Sp. 302–305.

⁵ Pecht 1883 (wie Anm. 3), S. 430–431.

⁶ Die Verleumdung, Gemälde von Eduard Kurzbauer, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 70 Nr. 1808, Leipzig 23. Februar 1878, S. 156.

⁷ Hans F. Schweers, *Gemälde in Museen. Deutschland Österreich Schweiz. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, 5. aktualisierte und erweiterte Auflage, Teil 1 Bd. 2, München 2008, S. 842. Dazu ergänzend Österreichisches Biographisches Lexikon 1969 (wie Anm. 3).

⁸ Pecht 1883 (wie Anm. 3), S. 430, 431.

⁹ Regnet 1879 (wie Anm. 4), Sp. 305. Kurzbauers Porträt, Xylografie von HS nach einer Fotografie, in: *Illustrierte Zeitung*, Bd. 70 Nr. 1808, Leipzig 23. Februar 1878, S. 155.

¹⁰ Adolf Rosenberg, *Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871*. Hannover 1887, S. 28–30. Hermann Uhde-Bernays, *Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, 2. Teil 1850–1900, München 1925, S. 94 (Zitat).

¹¹ Ute Immel, *Die deutsche Genremalerei im neunzehnten Jahrhundert*, Phil. Diss. Heidelberg 1967, S. 164–165.

¹² Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Carl Helbling, Bd. 3/2, Bern 1953, S. 458. HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 611.

¹³ Felix Hasselberg, «Bauhof No. 2 bei Schmidt». Gottfried Kellers letzte Berliner Wohnung. Eine Richtigstellung, in: *Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins* 58 (1941) H. 3, S. 93–96. Karl Voss, *Reiseführer für Literaturfreunde Berlin*, Frankfurt am Main 1980, S. 110–111. 1929 wurde eine Gedenktafel irrtümlich am Haus Bauhofstraße 2 angebracht; dazu Bruno Weber, *Gottfried Keller Landschaftsmaler*, Zürich 1990, S. 140, sowie Peter Goldammer, *Gottfried Keller in Berlin 1850–1855*, Frankfurt an der Oder 1999, S. 14–15.

¹⁴ Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Carl Helbling, Bd. 1, Bern 1950, S. 418; dazu Bruno Weber, *Gottfried Keller 1819–1890. Leben und Werk*, Zürich 1995, S. 55, sowie allgemein Goldammer 1999 (wie Anm. 13).

¹⁵ Zentralbibliothek Zürich, Ms. GK 8b, 8c. Weber 1990 (wie Anm. 13), S. 96, 98, 102–105. Peter Villwock, Betty und Gottfried. Eine Geschichte in Bildern, in: *Der Rabe* Nr. 61: *Der Gottfried-Keller-Rabe*, hrsg. von Joachim Kersten, Zürich 2000, S. 150–162. Monika Kasper, *Vom Malen zum Schreiben. Gottfried Kellers Berliner Schreibunterlage*, in: *Schreibprozesse*, hrsg. von Peter Hughes, Thomas Fries, Tan Wälchli, München 2008, S. 77–99. *Gottfried Keller, Sämtliche Werke, Historisch-Kritische Ausgabe*, Bd. 30: *Nachgelassene Gedichte, Apparat zu Bd. 17.1 und 17.2*, Basel/Zürich 2011, S. 492–523, zwei Faltafeln im Hinterdeckel.

¹⁶ Zentralbibliothek Zürich, GKN 90a. Weber 1990 (wie Anm. 13), S. 107–108, 119.

¹⁷ Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Mit einem Kommentar und einem Nachwort von Klaus Jeziorkowski, Frankfurt am Main 1984 (Insel Taschenbuch; 756), Nachwort S. 139.

¹⁸ So zuerst im Wortlaut der Miniaturausgabe 1876, S. 5. In der Erstausgabe der *Leute von Seldwyla* 1856, S. 209 (und noch in der Zweiten vermehrten Auflage 1874, Bd. 1 S. 101) stand *jede der schönen Fabeln wurzelt, auf welche ein großes Dichterverk gegründet ist*. Durch die Änderung lenkte Keller die Aufmerksamkeit von Shakespeare weg auf die Schöpfungen der gesamten Weltliteratur, bei Homer angefangen, Bibel und Nibelungenlied eingeschlossen, deren Gestalten, Ideen und Fakten dem Poeta doctus vertraut und gegenwärtig waren. Und es blieb dabei, dass *die Zahl solcher Fabeln, Urstoffe und Beweggründe mäfsig* sei. Was auch immer geschieht, war schon und wird wieder vorkommen.

¹⁹ Jakob Baechtold, *Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher*, Bd. 2, Berlin 1894, S. 66.

²⁰ Baechtold 1894 (wie Anm. 19), S. 66–67 Anm. 1. *Die Grenzboten* 54 (1895), S. 53–54 (nach

Mitteilungen des Pfarrers von Schönfeld, Pastor Volbeding, von 1847). HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 413.

²¹ HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 45, 59, 77, 81, 88, 121, 127, 129, 132–135.

²² Ebenda S. 63 Anm. 284, 64 Anm. 287, 65 Anm. 293, 73 Anm. 335, 74 Anm. 337, 76 Anm. 351.

²³ Dazu unten Anm. 54. Bruckmanns Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1858 in Frankfurt am Main gegründet, 1860 nach Stuttgart verlegt und seit 1863 in München, wurde 1883 Aktiengesellschaft und 1896 in Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. umbenannt.

²⁴ HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 589.

²⁵ Ebenda S. 589–590.

²⁶ Ebenda S. 590–591.

²⁷ Ebenda S. 591–593, mit Reproduktion von Kurzbauers Zeichnung SZ 3 (Faustkampf auf dem Holzsteg), daher auch die Beurteilung von Müller 2007 (wie Anm. 3).

²⁸ Dazu Angaben in Anm. 3.

²⁹ Gottfried Keller, Gesammelte Briefe, hrsg. von Carl Helbling, Bd. 3/1, Bern 1952, S. 302.

³⁰ HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 593, Keller zu Ferdinand Weibert am 1. Juli 1884.

³¹ Thumanns Buchschmuck für Keller erläutert von Paul Scherrer-Bylund, Gottfried Keller und die Buchillustration, in: Gottfried Keller, Kleider machen Leute, illustriert von Helmut Knorr, Vaduz 1972, Nachwort S. 75–83. In Kellers Nachlass befindet sich die Fotografie einer 1875 entstandenen sprechenden Illustration von Paul Thumann zu den Sieben Legenden (1872), von Kellers Hand *Vitalis und Jole von Paul Thumann* beschriftet (Zentralbibliothek Zürich, GKN 220).

³² HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 590.

³³ Ebenda S. 597–599.

³⁴ Ebenda S. 604–609.

³⁵ Kupferstich von Fritz Dinger (1827–1904), Bild 40,2 × 28,6 cm, in Goldrahmen 91,5 × 71,0 cm, seit 1985 im Gottfried-Keller-Zentrum Glattfelden (Zentralbibliothek Zürich, GKN 219). Bruno Weber, in: Keller 1989 (wie Anm. 3 und 42), S. 92. Weber 1990 (wie Anm. 13), S. 139, 157. HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 584–586.

³⁶ Zentralbibliothek Zürich, GKN 449 (Original der Kreidezeichnung im Kupferstichkabinett Basel). Walter Baumann, Gottfried Keller. Leben, Werk, Zeit, Zürich 1986, Abb. S. 118.

³⁷ Stückelbergs Wandbild seit 1966 bei der Denkmalpflege des Kantons Zürich magaziniert. Albert Gessler, Erinnerungen an Ernst Stückelberg von Basel 1831–1903, Zürich 1903, S. 14, Farbtaf. 1. Zürcher Denkmalpflege, 5. Bericht 1966/67, Zürich 1971, S. 205–206. Weber 1995 (wie Anm. 14), S. 33–34.

³⁸ Zwei Fotografien aus Kellers Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich, GKN 450, 450a. Jakob Baechtold, Gottfried Kellers Leben. Seine

Briefe und Tagebücher, Bd. 3, Berlin 1897, S. 316–317. Bericht von Albert Fleiner 1897, in: Alfred Zäch, Gottfried Keller im Spiegel seiner Zeit, Zürich 1952, S. 203–205. Adolf Frey, Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde, Stuttgart 1903, S. 253–255. Emil Ermatinger, Gottfried Kellers Leben, 8. Auflage, Zürich 1950, S. 591.

³⁹ Gottfried Keller, Roméo et Juliette au village. Illustrations de Luigi Rossi et Mittis, Paris, Librairie L. Borel 1895. Sedez, mit 8 Tafeln, 6 Kopfvignetten, 6 Textvignetten, 5 Schlussvignetten, insgesamt 25 Xylografien, davon 13 nach Rossi und 10 nach einem sonst unbekanntem Künstler Mittis (vermutlich Pseudonym). Matteo Bianchi, Luigi Rossi 1853–1923, Busto Arsizio 1979, S. 294 (nicht kommentiert).

⁴⁰ Franzsepp Württenberger, Das graphische Werk von Ernst Württenberger, Karlsruhe 1938, S. IX, 14–15 Nr. 122–129. Verkleinert erstmals reproduziert in: Gottfried Keller, Roméo et Juliette au village, Lausanne, Editions L'âge d'homme 1983.

⁴¹ Gottfried Keller, Romeo und Julia auf dem Dorfe. Mit sechs Originalradierungen von Adolf Hildenbrand, Bern, Verlag Seldwyla 1919. Erschienen in 300 Exemplaren. Rezension in: Zeitschrift für Bücherfreunde N.F. 12, Beiblatt H. 9, Dezember 1920, Sp. 376. Bruno Weber, in: Keller 1989 (wie Anm. 3 und 42), S. 93–94, 99, 101, zu Karl Hönn S. 95–99.

⁴² Gottfried Keller, Romeo und Julia auf dem Dorfe. Illustriert von Karl Walser, hrsg. von Charles Linsmayer, Nachwort von Bruno Weber, Kilchberg, Verlag Mirio Romano 1989. Mit Faksimiledruck der 23 vom Künstler handkolorierten lithografischen Probedrucke in Granolitho (Erstpublikation) erschienen in 800 Exemplaren. Zu Walser im Nachwort S. 94–95, 99–104. Zitat aus der Rezension von Elisabeth Binder in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 41, 21. Februar 1990, S. 27.

⁴³ Gottfried Keller, Roméo et Juliette au village. Lithographies originales de Gimmi, Genève, Editions d'art Albert Skira 1943. Erschienen französisch (Übersetzung von Richard Walter) und deutsch in je 151 Exemplaren. Pierre Cailler, Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Wilhelm Gimmi, Genève 1956, Nr. 11–45 (kein künstlerischer Unterschied zu Nr. 60–70, Gimmis 11 Lithografien zu Charles-Ferdinand Ramuz, Adam et Ève, Genève 1949). Georges Peillex / Alfred Scheidegger, Wilhelm Gimmi, Zürich 1972, S. 59 (zitiert «helvétisme instinctif, de la plus rare authenticité» aus der Rezension von J. M. in: Pro Arte, Jg. 2 Nr. 17, September 1943).

⁴⁴ Gottfried Keller, Romeo und Julia auf dem Dorfe, Zürich, Verlag Hugo Boss 1943. Erschienen in 2054 Exemplaren. Eine zweite Ausgabe mit Reproduktionen im Originalformat, hrsg. von

Hedi Deringer, erschien im Theodor Gut & Co. Verlag, Stäfa 1989.

⁴⁵ Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Illustriert von Otto Baumberger, Zürich 1961. Mit verkleinerten Reproduktionen hrsg. von der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft in 775 Exemplaren. Originale seit 2008 in der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, Nachlass Otto Baumberger Mappe 48. Zitat des Künstlers aus Albert Bettex, *Otto Baumberger über seine Illustrationen zu Kellers «Romeo und Julia auf dem Dorfe»*, in: *Librarium* 5 (1962) Nr. 1, S. 8–10.

⁴⁶ Gottfried Keller, *Sämtliche Novellen*. Mit 80 Illustrationen von Gerhart Kraaz, Hamburg, Mosaik Verlag 1964, S. 340, 342–343, 361, 393, 396–397, 400.

⁴⁷ Gottfried Keller, *Novellen*, Berlin, Verlag Neues Leben 1982, S. 6–7, 18–19, 28, 34–35, 43, 57, 72, 82.

⁴⁸ Reproduziert mit weiteren einschlägigen Zeichnungen in: Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Bilder von Ada Wolpe, Einführung und Nachwort von Bruno Weber, Zürich, Bader & Nideröst 1970, Nr. 2, 6, 9, 10, 12, 20, 22, 24, 26, 29.

⁴⁹ Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, Berlin, Verlag Neues Leben 1982, S. 5, 10, 11, 19, 22, 27, 34, 40, 49, 53, 60, 67, 73, 80, 84, 91, 94, 101, 109, 110, dazu Titelblatt und Buchdeckel.

⁵⁰ Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, Rudolstadt, Greifenverlag 1972, S. 13, 21, 30, 38, 45, 49, 56, 61, 66, 75, 78, 82, 89, 99, 106.

⁵¹ Emil Brunner, *Eros und Gewissen* bei Gottfried Keller, Zürich 1965 (Neujahrsblatt zum Besten des Waisenhauses Zürich; 128), S. 31. Dieser «Macht des Gewissens» wird S. 24 folgerichtig der schwarze Geiger zugeordnet als «das personalisierte schlechte Gewissen und der heimliche Hauptträger der Handlung, eine Art Erinnye».

⁵² Bei Conrad Ferdinand Meyer. Ein Gespräch. Mitgeteilt von Fritz Koegel, Düsseldorf, in: *Die Rheinlande* 1 (1900) Nr. 1, S. 27–33 (Zitat). Der Lyriker und Nietzsche-Forscher Dr. Fritz Koegel (1860–1904) hatte den Dichter am 1. Oktober 1890 in Kilchberg besucht und fixierte das Gespräch eine Woche später, «als der Klang seiner Worte noch lebendig in mir war» (S. 27).

⁵³ Klaus Jeziorkowski, in: Keller 1984 (wie Anm. 17), Nachwort S. 121–122.

⁵⁴ Öl auf Leinwand, 213 × 156 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie in der Kunsthalle Augsburg. 1893 von der Königlichen Pinakothek München erworben, zuvor Sammlung des Verlegers Friedrich Bruckmann in München, der das Bild 1868 beim Künstler für eine Shakespeare-Galerie von sechzehn Gemälden in Auftrag gegeben hatte, von denen dieser nur drei vollenden konnte. Farbenangabe gemäß Beschreibung von Reinhard Piper, *Das Liebespaar*

in der Kunst, München 1916, S. 116. Victor Müller, *Gemälde und Zeichnungen*. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie (Ausstellungskatalog), Frankfurt am Main 1973, S. 47–49 Nr. 43. Evelyn Lehmann, *Der Frankfurter Maler Victor Müller 1830–1871*, Frankfurt am Main 1976, Nr. 63.

⁵⁵ Julia Lloyd Williams, *Rembrandt's women*, München 2001, Nr. 109.

⁵⁶ Insofern erscheint vergleichbar der spätromantische Bilderzyklus zum Schneewittchen-Märchen von Wilhelm August Corrodi (1826–1885) in Winterthur, fünfzehn Kohle- und Kreidezeichnungen auf Papier im Hochformat 55/61 × 41/47 cm, entstanden von Juli 1866 bis Oktober 1867, ein autonomes Kunstwerk aus Corrodos Innenwelt, ohne Fremdauftrag «als eine ganz persönliche Auslegung der Fabel in der vorliegenden zeichnerischen Form konzipiert». Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung (seit 1927). Bruno Weber, *Die Schneewittchen-Interpretation von August Corrodi 1866/67*, in: *Librarium* 23 (1980) H. 3, S. 162 (Zitat)–191.

⁵⁷ HKKA 21 (wie Anm. 3) S. 593.

⁵⁸ Gottfried Keller, *Gesammelte Werke* in acht Bänden. Mit einer biographischen Einleitung, von Max Rychner, Bd. 1, Leipzig [1929], S. XXXIX.

⁵⁹ Zitat von Emil Ermatinger, *Gottfried Kellers Leben*, 8. Auflage, Zürich 1950, S. 511, Tilgung der Badeszene S. 510 als «Schädigung der neuen Fassung» bezeichnet. Man halte dagegen: Interpretationen Gottfried Keller. Romane und Erzählungen, hrsg. von Walter Morgenthaler, Stuttgart 2007 (Reclams Universal-Bibliothek; 17533), wo Dominik Müller S. 44 Judiths Wiederkunft als «Geist des Berges aus dem Gestein» am Ende der Zweiten Fassung «als eine Rückgängigmachung jener Versteinierung» zum nackten Marmorbild bezeichnet: «Mit der neuen Rolle, welche die überarbeitete Fassung für Judith bereithält, verträgt sich die in einem Fiasko endende Badeszene nicht mehr.»

⁶⁰ Aus Gottfried Kellers glücklicher Zeit. Der Dichter im Briefwechsel mit Marie und Adolf Exner, hrsg. von Irmgard Smidt, Stäfa 1981, S. 135.

⁶¹ Gottfried Keller, *Gesammelte Briefe*, Bd. 3/2, Bern 1953, S. 186.

⁶² Gemälde von Albert Welti (1862–1912), Öl auf Leinwand, 93 × 69 cm. Gottfried-Keller-Stiftung Inv. 995, seit 1954 Depositum im Kunsthaus Zürich. Hanspeter Landolt, *Gottfried Keller-Stiftung. Sammeln für die Schweizer Museen 1890–1990*, Bern 1990, S. 90, 612, Farbabb. 188. Dazu Weltis Zeichnungen in: *Gottfried Keller, Traumbüchlein*, Vorwort von Martin Müller, Zürich 1985, Abb. S. 43–56.

⁶³ HKKA 21 (wie Anm. 3), S. 590, Keller zu Ferdinand Weibert am 12. Februar 1884.